

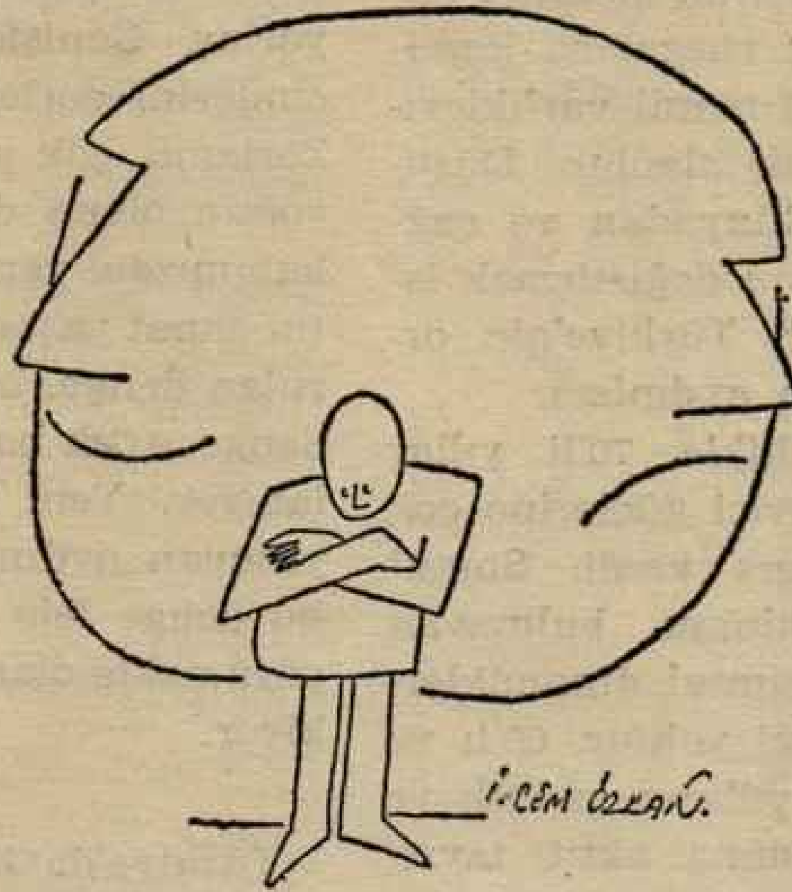
EDEBİYAT DOSTLARI

AYLIK KÜLTÜR SANAT DERGİSİ

Yıl: 1 Sayı: 5 Eylül 1987

Fiyatı: KDV Dahil 400 TL.

HESAPLAŞMANIN NERESİNDEYİZ?



Eylül 1980 hareketinin Türkiye'nin politik ve ideolojik yaşantısında, bağlı olarak düşün, kültür ve sanat yaşantısında önemli bir kesintinin, geriye doğru bir sıçrama ve süreksizliğin ana kaynaklarından olduğu söylenebilir. Özellikle aktif ilerici düşünce ve üretim eyleminin önüne çekilen setlerle politika, kültür, sanat ve bilim yaşantılarında büyük gediklerin ve boşlukların açılması kaçınılmazdı, öyle de oldu.

Kapalı bir hacim içindeki gazı boşaltırsanız, vakum ortadan kalkar kalkmaz, kaptaki boşluk hacmini komşu kaplardan ya da dışarıdan gazlarla doldurmaya çabalar. Doğada boşluk kalmaz, dolar. Kap içinde yeni bir denge kurulur. Kaba ikinci kez dolan gazların yoğunluğu ilk gazlardan daha azsa, kabın bir köşesi yine dolar ama kap hafifler, gaz molekülleri içeride serbestçe, gelişigüzel uçuşmaya başlarlar.

12 Eylül hareketinin yarattığı boşluk da çok geçmeden dolduruldu. Sanat, kültür, bilim, felsefe gençlik dergileri birbiri ardına yayınlanmaya, yeni imzalar, 12 Eylül dalgasından payını almamış, ya da sırasını savmış imzaların yanında sayfaları doldurmaya başladı. Hukuki zorunluluklardan kaynaklandığı varsayılan dolaylı, kapalı, şifre ve simgelerle dolu bir anlatım biçimi, giderek dönemin düşün, kültür, sanat yaşamının belirleyici ögesi haline geldi.

Dil düşüncenin türevi, düşünce dilin sistematiğidir. Bir zorunluluğu bir gereklilik haline getirirseniz, o zorunluluğu bir gereklilik olarak ve giderek bir gerçeklik olarak yaşamaya başlarsınız. Dil nasıl düşüncenin ifadesiyse, düşünce de giderek dilin sınırları içinde kurulmaya başlayabilir. O sınırlar içinde yeni ve kullanılan dille örtüşen bir düşünce sistematiğinin, düşünce ve üretim anlayışının kuruluşu anlamına gelir bu.

Belli bir terminolojiyle konuşmayı seçen, o terminolojiye kaynaklık eden düşünsel yapılarla bütünleşebilir.

"Sol arabesk" yapıyorum derken, bir alt kültürün unsurlarından biri haline gelebilirsiniz. Nostaljik duyarlığınızı ürünlerinizde bir dönemin tanımlamasında kullanabilirsiniz ve bu da sizi metalaşmış bir toplumsal nostalji dalgasının bireyi edilgen ve atomize yapılara indirgeyen kucağına atabilir. Ya dostları küstürmemek için, ya da kendi nazik noktalarınıza da benzeri biçimlerde dokunulmasını önlemek için ilkelerinize, düşüncelerinize, hayallerinize zıt gelişmeler karşısında susmayı yeğleyebilirsiniz ve bu tavrınızla giderek susmak ve görmezlenmek erdeminiz olabilir.

Örnekler çoğaltılabilir. Bu örnekler birebir zorunluluklar değil, olasılıklardır.

Olasılıklar ısrar ve zorlanmayla gerçekliklere dönüşürler.

12 Eylül sonrası hacmimizde oluşan yeni —ve seyrek— denge, ne yazık ki bu tür ısrarlara, bu tür zorlamalara çok uygun koşullar yarattı.

60'lı ve 70'li yıllarda bu hacimde biriken bütün tortular, hem politik, hem kültürel, hem düşünsel üretimin sıcaklığıyla derinden ve ayrımına varılmadan varlığını sürdüren bütün hastalıklar, somut ifadelerini 80'li yılların seyrek, hafiflemiş ve antikorlarından büyük ölçüde arındırıl-mış ortamında buldular.

Bu elverişli ortamda çok geçmeden küçük gruplaşmalar da oluştu. Ara sıra bir gruptan diğerine —görünüşte büyük politik ve estetik kaygılarla, ancak çoğunlukla kişisel geçimsizliklerden kaynaklanan— iltihaklar olsa da, genellikle birbirleriyle olan iç ve dış bağlarını, ya da daha doğru bir deyişle konumlarını korudular, korumaya çalıştılar.

Ancak bu hafif ve seyrek hacmin bu yapısıyla korunabilmesi için olabildiğince "bir tatsızlık çıkmaması" gerekiyordu. Ne artık sanat ve kültür yaşamını

yönlendirmeye, ya da hafif deyimiyle kanatları altına almaya soyunan sermaye gruplarıyla, ne belki de kişi olarak Türkiye'nin en değişmeyen iktidar grubu olan ve 1950'lerden bu yana tahtlarını koruyan Bab-ı Ali'nin sanat babalarıyla(*) ve ne de değişmez okur (müşteri de diyebiliriz) potansiyelleri olan "solcularla". Özellikle de onlarla.

Birileriyle iyi geçinmenin en kolay yolu, onlara duymak istedikleri ve en rahat kabul edebilecekleri şeyleri söylemektir. İnsanlarsa, doğa gereği, rahatlarını en az bozacak şeylere eğilim duyarlar, hele bir de alternatifleri yoksa...

Yoktu o zamanlar ve yenilgi, yılgınlık, melankoli, nostalji, acı, geçmişin kahrolası hataları, bireyin yokedilişi türünden konular, giderek yerini alt yapıüst yapı ilişkilerinden soyutlanmış, kapalı ve içe dönük düşünce ve üretim anlayışlarına bıraktı. Tek tek sanat ürünleri bileşke bir yapıya kavuştular, isteyerek ya da istemeyerek. Acılı kuşak, vs. türü hayali zorlamalar bu dönemin revaçta tanımlarıydı.

Revaçta olan bir başka olgu da, sanki bir günah çıkarma operasyonu imişçesine sözde geçmiş değerlere saygı görüntüsüyle pazarlandı. Sanat kültür dergilerinin bazı aylardaki sayıları büyük bir kolaylık ve tembellikle ölüm ve doğum tarihlerine göre ayarlandı, hala da ayarlanmakta. Haziran'da Nazım Hikmet'le Orhan Kemal anılır, Sevgi Soysal'a değinilir, Enver Gökçe unutulmaz. Eylül'de mutlaka "Barış" sayısı hazırlanır. Neruda'ya, Vaptsarov'a yılda bir kere yer verilir. Ama bu anılanların anlamları, sanat anlayışları, konumları tartışılmaz. Onlar vardır, kabul edilir. Aksi halde tabu bekçileri ayaklanabilirler: Kimbilir belki "ihanet", "sosyalist gerçekçilikten sapma?" Gelsin. Kagan, Pospelov, Ziss...

Birbirleriyle meyhane kavgaları bile eksik olmayan çömez grupları rahatlarının kaçacağı, potansiyel müşterileri sol okurları yitirme tehlikesiyle karşılaştıkları durumlarda, derhal çevrelerindeki şairsever, yazarsever kadın ve erkekleri aralayıp hepbir ağızdan şarkıya başlarlar: Aşılmaz, dokunulmaz, o'na da mı, ayıp, bu sorunlar tartışıldı bitti, başka konu mu kalmadı...

Bu ateşli savcı ve avukatları izleyenler ortada paylaşılacak büyük bir pasta olduğu sanısına kapılabilirler. Biraz kendimize gelelim. Kimlerin jüri üyesi olduğuna bakıp kazananın aylar öncesinden saptanabileceği roman, şiir ve öykü ödüllerinden başka kaybedecek neyimiz var? En çok satan bir sanat ve kültür dergisi kaç satıyor? Magazin kampanyalarıyla şişirilerek pazarlanan romanların baskısı kaç? Giderek düşen satış grafikleri neyin göstergesi? Şiir kitaplarını geçtik, öykü kitaplarını geçtik, romanların artık biner biner basıldığını daha ne kadar saklayacağız?

Okunmadığımız gerçeğini daha ne kadar sudan bahanelerle açıklayacağız?

12 Eylül bir dinamiği sekteye uğratırken bir başkasının gündeme gelmesine de neden oldu: Organik aydınların doğuşuna.

Bu dönem öncesinde toplumsal pratiğin tam içinde yer alan, dönem boyunca onbinlercesi işkence, hapis, sürgün ve ölüm gerçeğiyle, işsizlik ve dışlanma gerçeğiyle yüzyüze gelmiş, en ağır koşullarda itirafçılık, boykot ve ölüm oruçlarıyla sınanmış insanlar. Ya da dışarıda kalarak Eylülizm rüzgarına kapılmadan fizik ve moral varlıklarını koruyabilmiş olanlar. Düşünen, üreten, dünyadan ve çağdan haberli, onu değiştirmek isteyen insanlar: Türkiye'nin organik, yaşayan aydınları.

60'lı ve özellikle 70'li yıllar Türkiye'nin ilerici güçlerine çok önemli bir ders verdi: Somut pratikte karşılığını bulmayan kavramın toplumsal dinamiklerde belirleyiciliği yoktur. 60'lı ve özellikle 70'li yılların politik ve ideolojik yaşamına aktif tavırlarla yaklaşan çoğu devrimci ve aydın bu dersi aldı. 80'li yılların koşullarında ortaya çıkan organik aydın tipolojisi işte bu dersi alan ve öğrenenlerdendir.

Bu yeni aydın eğer bugünün sanat kültür yaşamına çok az oranlarda —okur olarak da çok az oranlarda— katılıyorsa, bu bilinçli bir tavırdır. Bugünün sanat kültür ortamının, bu seyrek ve hafiflemiş hacmin, bu tortuların yaşayabildiği, belirleyici hacmin dışında kalmak isteğidir.

Bununla birlikte, dergi ve kitap satışlarındaki düşüş, bu isteğin tersine dönme eğiliminde olduğunun bir göstergesi sayılabilir ve bu yönüyle sağlıklı ve olumludur. Politik yaşamın somut pratik çerçevesinde yeniden canlanışıyla, Türkiye'nin yeni aydın kuşağı her alanda, bu arada sanat kültür yaşamında da varlığını artık gösterme durumunda kalıyor.

Oysa kabımız dolu. Kabımız, hacmimiz, 12 Eylül öncesi "halkın emperyalizme ve faşizme karşı mücadelesini yürekten destekleyen" ancak sonrası artık "materyalizmle idealizm arasındaki kaba ayrımı" yanlış bulanlarla, hacmimiz E.Ö. yıllarda "halkın mücadelesini anlatan filmler çekmek" isteyen, ama E. S. yıllarda faşist sermayedarların denetiminde halkın mücadelesine küfreden filmler yapanlarla, hacmimiz "geçenlerde genç şair bilmemkim kitabını göndermiş, okuyamadım, ama babasıyla içerdik, herhalde iyidir" diyen sanat babalarıyla, hacmimiz alabildiğine feodal erkek bir bakışı, "maço" bir bakışı yiğitlik ve mertlik adına sosyalist tavırla örtüştürenlerle, bunun yanında, kadınlıklarını, ya da eşcinselliklerini kendilerine kimlik yapıp soluğu şairlerin yazarların devamlı durağı barlarda, meyhanelerde alanlarla dolu: Artık gerçekten dayanılamaz hale gelen hafifliklerle dolu.

Boşalması bir kehanet değil, bir zorunluluk.

12 Eylül dalgası kumsaldan çekildikçe geride bıraktıkları daha rahat görülüyor. Politik yaşam ısındıkça, kabımız da ısınıyor, kabımızın etrafında ona borular ve vanalarla bağlı diğer kaplar da ısınıyor. Isındıkça kapların içindeki gazlar genişliyorlar. Genişledikçe kendi hacimlerini zorlamaya başlıyorlar. Zorlama, çok yoğun olandan, az yoğun olana doğru oluyor. E.S. kabımızda, yani Türkiye'nin kültür sanat yaşamında yeniden kurulan denge, bu seyrek, bu hafif denge, artık bozulmak üzere zorlanıyor. Yeni kuşak aydınların, yaşayan aydınların kurabileceği bu denge için, bu yükseliş için, çürümekte olanın yıkılması gerekiyor.

***

Türkiye'de ilk defa bir sanat kültür dergisi açıktan açığa varolan sanat ortamına gard alarak çıktığını ve bu çıkıştaki gücünü de "yeni bir toplum projesinden" aldığını ifade etti. Bu amaçla dar bir kadroyla yola çıktığını, yaratıcılığın önkoşulu olarak kavgacılığı seçtiğini ve bu toplum projesinin çerçevelerinde yeni bir sanat kültür anlayışının *yaratılması* için toparlanmanın gerekliliğini ilk sayısının ilk sayfasında "Sanat Çatışmadır, Birleştirir" başlığıyla vurguladı.

Açık konuşalım, eğer *Edebiyat Dostları* bütün bunları söylerken kendini "Toplumcu gerçekçiliğin yeni soluğu" türünden reklam sloganlarıyla lanse etseydi ve ilk sayılarına Bab-ı Ali babaları ve onlardan el almış "genç" imzalarla başlasaydı bu çevrelerde "heyecan ve umutla" karşılanabilirdi. Kardeş dergi olarak övülebilir, şiir ya da öykü yayımlatılacak yeni bir yer olarak rağbet görebilirdi. Bunlar yapılmadı.

Bunun yerine —ne ölçüde güzel ya da etkili yapıldığı tabii tabii ki tartışılabilir— 60'lı ve özellikle 70'li yıllardan beri bu hacimde birikerek, 80'li yıllarda can bulmuş tortuları didiklemeye, örnekler alıp mikroskobunun altına yerleştirmeye çalıştı.

Tekrarlamakta yarar var, mikroskobumuzun büyütme kapasitesi yeterli olmayabilir, seçilen örnekler bu yüzden hastalıkların kesin tanısı için zayıf kalabilir, ancak hastalıkların gelişim seyri için yeterince fikir verdikleri bir gerçek.

Türkiye'nin sanat ve kültür yaşamını kişilerden çok ürünler bazında ve bu ürünlerin karşılıkları bazında tartışmaya başladı. Şimdiye dek "Türkiye'de toplumcu sanatın yüzakı" olarak görülen yazım örneklerini üzerindeki dokunulmazlık tozunu üfleyerek okumaya çalıştı, çalışıyor ve olabildiğince çalışacak. Burada ölçüt bu örneklerin herhangi bir başka ölçüte (diyelim "toplumcu gerçekçi" ölçütlere) ne kadar uyup uymadığını söylemek olmadı. Ölçüt, bu örneklerin neyin karşılığı olduğunu söylemek oldu. Bu noktada saldırgan eğilimler ortaya çıkıyor.

Daha önce de pek çok kişi tarafından vurgulandı. Bir saldının iki ana biçimi olabilir. Ya yazılarıyla beş koldan herhangi birşeyle suçlayarak bitirmeye çalışmak, ya da susarak bitirmeye çalışmak.

Oysa *Edebiyat Dostları*'nın tavrı açık: Kimseyi ihanetle, ya da sapma olmakla, ya da itirafçılıkla filan suçlamıyor. Yalnızca varolanın adını koyuyor. Yanılıyorsa bunun belirtilmesine ve çürütülmesine de açık. Kişilerle de sorunu yok. Kimseyle dostluğunu bozup bozmamak gibi bir sorunu da yok.

Sırtımızda hiç kimsenin ve yeni bir topluma olan inancımız, bu topluma ilişkin hayal ve projelerimiz dışında hiç bir referansın yumurtalarını taşımıyoruz. Dokunamayacağımız hiçbir tabu, tartışmayacağımız hiçbir konu yok.

Evet, kabımız, hacmimiz, Türkiye'nin kültür ve sanat yaşamı ısınmaya başlıyor. Türkiye'nin yeni aydınları bu hacimde yeni bir dengenin, yeni bir anlayışın yaratılmasının özlemi içindeler: Ayakları yere basan, yaşayan bir sanat kültür anlayışı. Bu özlem bu kabı bugün edilgen biçimlerde zorluyorsa da, yarın etken biçimde zorlamaya başlayacaktır. Kabın içinde yeni bir dengenin kuruluşu için içindekinin boşalması, tekrar oluyor ama, bir kehanet değil bir zorunluluk.

Bütün bu nedenlerle vanaların açılmasında ve kabın içindekileri bu yeni dengenin zorlamasıyla dışarı atmasında, bu yeni dengenin kuruluşunda payımız olsun istiyoruz.

Sonunda bu çürüyen dengenin kendisiyle birlikte bizi de dışarıya sürükleyebileceği olasılığını da göze alarak, arkadaşlar, vanaları açıyoruz: Buyrun!

(*) Mehmed Kemal'e göre Refik Durbaş hala genç ve yetenekli bir şair. Bu "genç ve yetenekli şair" nitelemesini 20-30 yıl önce çıkaranlar, hala piyasanın en yetkili mercileri. Genç olmayanlar sınıfında ise bu merci tarafından onanmış pek az isim var; Melih Cevdet, Cemal Süreya, Oktay Rifat, Attila İlhan, filan. Aşağı yukarı bu iktidarı taşıyanlar yani.

NE KADAR BİREYSEL, NEREYE KADAR TOPLUMSAL?

Nostalji... Nostalji...

(I)

MURAT YETKİN

Artık alışkanlıktan mı nedir, her yazıya başlarken okuyucunun yazıya ilgisini artıracak güncel bir olay, çarpıcı bir örnek, büyülü sözcüklerle bezenmiş bir anlatım arar olduk. Öyle ki bu girişin çoğu zaman konuyla doğrudan ilgili olması bile gerekmiyor; bir sözcüğün benzerliğinden, ya da bir söz oyunundan yola çıkıp konuya girmeyi seçiyor çoğu yazarlar.

Bu alışkanlık Türkiye'ye Nokta dergisiyle girdi. Nokta'nın bu konudaki örneği ise Der Spiegel olmuştur. Der Spiegel 40 yıl önce yayın yaşamına başladığında Avrupa'da da benzeri bir etki yaratmış ve belki de bu anlatım esnekliği ve kolaylığı nedeniyle geniş kitleler arasında hızla yayılmıştı. Yani bu denenmiş ve başarılı bir yöntemdi.

Nokta'yı diğer dergiler —ve bir ölçüde Cumhuriyet yazarları— izlediler. Yöntem etkileyici ve basitti: Konu alınıyor, ana hatlarıyla işleniyor, doğrudan yaşamdan alınan —ve güncelliğini koruyan— örneklerle sade bir senaryo gibi kurgulanıyor ve çoğu zaman konunun kapsamını aşabilecek başlıklarla özetleniyordu. Nokta yazarlarının ve daha sonra diğer çoğu yazarın siyasi ve entellektüel konumları dolayısıyla bu üslup dolaylı bir muhalefet üslubu olarak algılandı, kullanıldı ve Türkiyeli okur tarafından da benimsendi. Ancak, yine aynı nedenlerle bu üslup kaçınılmaz olarak popülist bir içerik kazandı. Yayın piyasası açısından bunun öyle pek bir zararı yoktu. Tersine satış demekti.

Bu üslup 12 Eylül sonrasında bir gazeteci/yazar tipolojisinin kaynağı oldu. Aynı zamanda yeni bir habercilik anlayışının. İşin detaylarıyla çok fazla uğraşmayan, bir tüketim nesnesi olarak haberin öncesi ve sonrasıyla çok fazla ilgilenmeyen, çarpıcılığı ve kolay tüketilebilir olmayı temel ölçü kabul eden bir anlayışın. O kadar ki, diyelim bir zam haberi verilirken, malın daha önceki fiyatını dahi haberde bulamamak mümkün oluyordu.

Bu üslup Onbeş günlük Yeni Gündem'den başlayarak diğer dergilere sıçradıkça ve hedefini sol okur olarak belirledikçe farklı özellikler kazanmaya da başladı. Bu özelliklerin başlıcaları, kullanılan dilin oldukça seçkinci bir anlatımın ifadesi olması ve ağırlıkla entellektüel düzeyi yüksek yazarların elinde nostaljik bir yaklaşımla çok iyi örtüşebilmiş olmasıydı. Onbeş günlük Yeni Gündem'de Enis Batur, Oruç Aruoba gibi yazarlar bu üs-

AŞKLAR GEÇİYOR SANKİ GECEDEN

Islaklık yayılıyor camda. Küllü. Kaygan.
Bir günün bitişi. Üzgünlük. Buğuda biçimlenişi alnın
ve bıkkın örtmek kapıyı usulca.
Anımsamak bir şarkıyı -neredeydi, Fenerbahçe mi,
Azmakbaşı mı yoksa? Sönen bir ay sabah alacasında. Bırakıp
giden. Çocuk sesleri mi ardından?
Yağmur bile yağmıyor. Yenik. Sarışın.
Yağmur bile yağmıyor. Söndürüyor ışığı. Bir saçları
kalıyor geriye, avuçları, terleyişi bir de.
—Açıl ey boşluk. Eskisin yalnızlık, duyulmasın artık.
Neredesin? Göverdim işte yokluğunda. Yılgınlığıma
karışıyordu oysa gidişinin hüznü. Kıyılar yok mu şimdi?
Parıltılar? Bir hiçlik gibi deniz sarıp yayılmakta
o çipil titreyişini kaçışın. Bir güney göğü de değil bu,
sığınılmayan, umarsızlığın o bön gevşeyişine.

Tekneler geçti sağnak gibi Marmara'dan,
bir güzel yüzdü camda akıp dağılan.
Uzak. Yetişilemeyen.
Gürültü geldi sonra. Neydi?
Koptu göğsünde bir ip,
yitti son ölgün ışık.
—Ey kucağında eksildiğim umut,
gençliğin o pörsümüş beklentisi,
sardın sonunda beni vahşetinle.
Adalardan yansıyan bir çığlığım şimdi,
oturup kalırken bu tüllenen eşsizlikte,
yaşamadığım aşklar bulaşırken ellerime.

Bitişin horlanmış anısı titreşir şimdi
uzaklaşan bir ufukta. Saçılır sarışın saçları,
kaplar görüntüyü. Rusça mı söyler Moustaki, ezer geçmişi,
kanatır, Türkçe mi, Fince mi? Hangi dilde en güçlüdür umut?

Düştü başı, süzüldü sözcükler,
"yaşamadığı, yaşanamayacak aşklar geçti sanki geceden."
Baktı sabah erincin o suskun suyuna,
çözdü kalan parçayı, bıraktı.
Yeni bir sürgün verdi yaşam
her yarasında yüreğin.

İKİ MEKTUP

İki mektup duruyor önümde,
biri senden, Bursa'dan öteki.
Firarda iki mahkum,
sımsıkı iki yumruk gibi
dört bir yanından yurdumun.
Bir çocuk okşuyor yüzümü birinde,
okkalı bir sövüntü gibi
büyütüyor yüreğimi öteki.

Yeni bir şeyler olmalı her mektupta,
vurmalı yüreğime, iz bırakmalı,
barikata atılan eski bir lastik,
bir tuğla olmalı duvara ustaca örülen.

Masaya saplı iki bıçak,
biri senden, mapustan öteki.
Eski bir kavgadan ölüler birinde
filizleniyor ırmağın orada
ve kelebek olup gidiyor
kozada kıvranan kurt;
dokunsam patlayacak öteki.

Savunabildiğimiz kadar vardır içten ve sıcak şeyler,
onlar için konuşulmalı, ölünmelidir artık.
Çaresiz, temizleyeceğiz yaşamı, yeniden dikeceğiz kırılan fidanı,
bambaşka bir güzellik yaratacağız.

Biri senden, Reşat'tan öteki.
Ölçüsüz bırakıyorum bedenimi denize
seninkinde yarı esrik,
çoğaltıyor devinim durmadan kendisini;
saplanıyor bir kurşun gibi onunki,
kanatıyor ellerimi, gözlerim terliyor.

"Evet, ben haklıyım!"
diyebilmeli bir mektup,
inançla yazılmalı,
dayatabilmeli kendini.

KEMAL DURMAZ

lubun en iyi kullanıcıları oldular. Onbeşgünlük Yeni Gündem'in nostalji başyapıtları ise herhalde Marilyn Monroe ve Brigitte Bardot sayılarıydı.[1]

Yeni Gündem haftalık olduktan sonra da belli imzalarıyla aynı tavrı sürdürüyor. "68 Kuşağı" kapağı, "60'lı Yıllar" kapağı ve Tuğrul Eryılmaz'ın hazırladığı diğer kapaklar koyu bir nostalji ve magaziner bilgi dışında okura hiçbir şey vermeyen yazı örnekleri. Öte yandan Hürriyet Pazar Eki'ndeki benzeri yazılarıyla, fakat ayrı-okur kitlesini sol okur olarak seçmeyen-bir düzlemde Selim İleri de Tuğrul Eryılmaz'la birlikte Türkiye basınının en büyük nostalji jeneratörleri olarak çalışıyorlar. Zaman zaman Pazar Sayfası yazılarıyla Cumhuriyet'ten Hadi Uluengin de bu kervana katılmak istiyorsa da, gerçekten bu iki "usta" yanında yetersiz kalıyor.

Bu örnekler belki en yaygın tüketildikleri için en çok öne çıkan örnekler. Oysa kökleri 70'li yılların sonlarında yatmakla birlikte özellikle 80'den sonra Türkiye'nin sanat kültür yaşamında oldukça sık ve belirleyici olarak kullanılan bir unsur nostalji. Kullanımının ağırlık kazanışının kökleri 12 Eylül hareketiyle birlikte aktif demokratik ve sosyalist muhalefetin neredeyse tümüyle bastırılmış ve dağıtılmış olmasında aramak ve bulmak mümkün: 12 Eylül'le birlikte belki de hiç beklenmeyen dozda bir politik dağılmanın gündeme gelişi, bir çok alanda olduğundan daha çok kültürel/entellektüel yaşamda büyük bir dağılma şokunun, bir yenilgi psikozunun ve güvensizlik dalgasının hızla yayılmasına neden oldu. Bu güvensizlik yalnızca artık hissedilmeye başlanan bir "yarın"ın birdenbire ortadan kalkması dolayısıyla yarına, ileriye, geleceğe duyulan bir güvensizlik değil, aynı zamanda dağılmışlığın getirdiği belirsizlikle yaşanan "bugün"e duyulan bir güvensizliği de içeriyordu. Bu güvensizlik giderek yönetsel otoritenin ezici gücü karşısında yarının ve bugünün yadsınmasına kadar, hatta kişinin kendini yadsımasına kadar ulaşabiliyordu.

Melih Cevdet Anday, 1981 TDK Ödülü alan kitabında şöyle sesleniyor: "Kıyamet, dünyayı artık taşıyamayacağımıza ilişkin bir tür önsezidir, bir tür geriye dönüş, bir anı. Kıyameti dört gözle bekliyorum. Çünkü ondan sonra yaşadım."

"Olanı olumlamakla olmayanı olumsuzlamak yalnızca yinelemedir. Bütün önermeler duvardır. Bir önermeyi yadsımak bizi başka bir önermeye çıkarıyorsa, kurtuluş yok demektir. Sözü yakmakla olur kurtuluş. Çekmecelere kilitlediklerimizi arıyoruz."[2]

Evet,' kıyamet gelmişti. Bütün önermeleri geçersiz kılan, dünyayı artık taşıyamayacağımız bir yüke dönüştüren kıyamet. Bizi evlerimize tutsak etti, kurtuluşumuzu geleceğimizi yok etti ve işte çekmecelerimize, geçmişimize dönüyoruz.

Geleceğe ve bugüne bakamayanın bakabileceği tek yön kalır: Geçmiş.

"BİR ZAMANLAR, MAZİYE BAK, NE KADAR ŞENDİK"

Nostalji, en yaygın tanımıyla geçmişe duyulan özlem demek. Yunanca Nostos sözcüğü ve algia kökünden geliyor ve "sıla hasreti" olarak çevrilebiliyor. Webster sözlüğü, dönülmesi mümkün olmayan bir zaman ya da mekana duyulan romantik ve melankolik özlem, buna bağlı olarak ortaya çıkabilen marazi ruh hali olarak tanımlıyor.

Bu ruh durumunu nostalji adıyla ilk tanımlayanlar İsveç'li doktorlar olmuş. Yurtlarından uzakta İngilizlerle savaşan İsveç askerleri bir süre sonra bir bezginlik bir isteksizlik almış. Bir türlü eski performanslarıyla savaşmamalarının nedenini ordu doktorları bulmuş. İskandinavyanın yeşil çimenlerinde otlayan ineklerin boyunlarındaki çanların sesi atmosfer olayları ve rüzgarlarla açık denizlere ulaşıyor, bunlar İsveç askerlerinin "orta beyinlerindeki duyarlı bölgelere" etkide bulunarak sıla hasreti hastalığına yakalanmalarına yol açıyormuş.[3]

Geç yeniçağ fizyologlarının bu kolaycı açıklaması kuşkusuz bugün geçerli değil.

Nostalji, günümüzdeki anlamını daha çok içinde bulunulan halden hoşnutsuzluk ve bu hoşnutsuzluğa bağlı olarak gelişen bir kaçış isteğinde buluyor. Hoşnutsuzluğun kökleri daha çok çağın, sanayileşmenin, kentleşmenin getirdiklerinde ve özel olarak bu gelişmenin içinde bulunduğu evrelerde boy atıyor.

Gerçek anlamıyla metropoller genel olarak sanayileşmenin, özel olarak da kapitalizmin tekelci aşamaya ulaşmasıyla doğuyor. Sanayi ve ticaret merkezleri, yönetim merkezleriyle birlikte yoğun bir iş potansiyeli yaratarak işgücünü kendilerine çekiyorlar. İşgücünün temel kaynağı ise kırsal bölgeler. Kırsal bölgelerde yoğun ve sıcak olan insan ilişkileri kentin düzenli iş saatlerine göre ayarlanmış yaşantısının şokuyla karşılaşıyor önce. Sonra bulunan işle geçinme, işini yitirmeme, işini geliştirme, fırsatlar yaratma, fırsatlar değerlendirme, sınıf atlama çabalarıyla. Giderek karmaşıklaşan bir işbölümünün yarattığı yeni ve kendini çoğaltan uzmanlık dalları içinde yerini aldıkça kentlileşiyor. Kent yaşamı ve sınırları bir yandan nüfusunun bir bölümünü bünyesine katarken, diğer yandan yeni konuklarını çevresine toplayarak genişliyor.

Bir yandan "asgari konfor" kavramının sürekli aşıldığı bir çağ yaşanıyor. Öte yandan bu konfordan az çok nasibini almış dikey gelişen yerleşim birimleriyle, bu konfordan çok az pay alabilen varoşların, gettolar ve gecekondu mahallelerinin çelişkisi. Bir yandan günde sekiz saat boyunca bir montaj bandı başında hep aynı vidayı, aynı açıda aynı güçte sıkıyor olmanın, günde sekiz saat bir kambiyo servisinde kur çevrim hesapları yapıyor olmanın, günde sekiz saat karanlık bir maden ocağında kazma sallıyor olmanın, ya da bir bilgisayarın başında data giriyor olmanın, ya da büyük bir senfoni orkestrasında üçüncü korno olmanın getirdiği tekdüzeliğin yarattığı körelme, ya da daralma var.[4] Öte yandan ücretleri birer servet boyutlarında olan yüksek teknokratların yeni güç odakları haline gelişiyle, çalışan nüfusun yarısının en az ücretlerle geçinmeye çabalamalarının uçurumu. Bir yandan işsizliğin ürkütücü gelişimi, bir yandan işportacılar, dilenciler, vücutlarını satanlar, bunlara bağlı alt kültürlerin gelişimi, neredeyse belirleyici gelişimi. Bir yandan kentin bitmek bilmeyen gürültüsü, bir yandan hava kirliliği, trafik.

> "Tahmin doğru çıkıyor. Nostalji Türkiye'de de yaygın bir ruh hali olmaya, belki daha doğru bir deyişle, toplumsal bir olgu haline gelmeye başlıyor."

Sorun açık. Herkesin nostaljisi kendine. Çünkü herkesin hoşnutsuzluğu, içinde yaşadığı koşullara, sınıfsal konumuna, geldiği kültüre bağlı, onlarla tanımlanabiliyor.

Hoşnutsuzluğun olduğu yerde nostalji kaçınılmazdır diye bir önerme değil yapılmak istenen. Ama hoşnutsuzluğu, hoşnutsuzluğa yol açan çelişkileri giderme doğrultusunda yolların görülmediği yerde, böyle yolların kapandığı yerde, "önerilerin duvar", "kurtuluşların yok" olduğu yerde, nostaljinin kronikleşmesinden, sürekli bir durum almasından söz etmek mümkün.

Nostaljinin süreklilik ve kalıcılık kazanması, hatta giderek toplumsal bir niteliğe bürünmesi, bir tükenişin ve bir çıkışsızlığın göstergesi sayılabilir. Birey açısından sistemin tükenişinin ve bu tükenişten herhangi bir kurtuluşun olamayacağına dair inancının, bu inancın çıkışsızlığının.

Michael Wood, "Nostalji bir seçme özgürlüğü değil, tarih olarak bitmiş bir şeyden geçici bir kurtuluş yanılsaması sunar" diyor. "Düşlerin öldüğünü anlatır; bir zamanlar inandığımız şeylerin sadece gölgelerinin kaldığı bir mezarlığı gösterir."[5]

Murat Belge ise güzel ve geçerli bir soyutlama ve tahminde bulunuyor, 1982'de: "Gelecek grileşince, insanlar geçmişi parlak renklere boyamaya başlar.. Türkiye'de 'nostaljinin' yaygın bir duygu, bir ruh hali olacağını tahmin ediyorum."[6]

Tahmin doğru çıkıyor. Nostalji Türkiye'de de yaygın bir ruh hali olmaya, belki daha doğru bir deyişle, toplumsal bir olgu haline gelmeye başlıyor.

METALAŞAN NOSTALJİ

Bir olgunun yaygınlık kazanması, geniş kitlelere yayılması, o olgunun içinde yayıldığı kitlelere yönelik ortak özellikler bulunmasıyla olabilir. Kitlesel olarak paylaşılan özellikler kitlesel olarak tüketilebilirler. Yine bir olgunun geniş ölçekte yaygın ve geçerli olmasından söz edebiliyorsak, bu durum, o olgunun olabildiğince özel koşullardan, sınıfsal konum, çıkış noktası farklı kültürler, hatta uzmanlaşılan iş alanı gibi özelliklerden arınmış olmasından, ya da tüm bu özellikleri bünyesinde eritmiş bir vektörel toplam olmasından da söz edebiliriz. Her vektörel toplam bir uzlaşma zeminidir. Genel özellikler, genel ve ortak hedefler, ortak istekler içerir. Yaygınlaşan bir nostalji duygusundan söz edebiliyorsak, ortak istekler ve ortak özlemlerden de söz edebiliriz. Bu ortaklık, toplumsal plandadır ve çeşitli sınıf ve katmanların ortak özlemleri söz konusudur.

Oysa nostalji, klasik anlamıyla nostalji, kişisel, ya da dar grupsal (yani örneğin aile, arkadaş grubu, ya da uç noktalarda sınıf) özelliklerin, istek ve özlemlerin, yanılsama ve kaçışların sonucu tanımlanıyor.

Diyelim, göçülüp kente gelinen köy özleniyor, devletin yönetsel otoritesinin bu kadar yoğun olmadığı zamanlar özleniyor, gençken girilip yüzülebilen bir İzmir Körfezi, göz mavisi bir Haliç, öğrenci yurtlarında odalarda yemek pişirilebilen zamanlar, ya da herhangi bir şey. Yani *özelleşmiş* özellikler.

İşte bu noktada, yaygınlaşan ve toplumsallaşan nostalji ile bireysel nostalji gibi iki ayrı kav-

ramı ortaya koymak zorunlu oluyor. Bireysel nostaljide özlem yitirilen bir zamana, bir eşyaya, bir mekana, ya da herhangi özel bir duyguya ilişkinken, toplumsal nostaljide özlem; genel anlamıyla bir boşluğun, bir çıkışsızlığın getirdiği bütüne ilişkin bir yitirmenin, bütünü, geleceği, bugünü yitirmenin geçmişe ait herhangi birşeyleri bugünde yaşatmaya çalışarak giderilmesi çabasına dönüşüyor.

Bugünde yaşatılmaya çalışılan "birşeyler" ise genellikle "herhangi" birşeyler değil. Belirli bir tür mimari, belirli bir tür dekorasyon anlayışı, belirli tür müzikler, giysiler, filmler, romanlar. Toplumsal nostaljinin toplu bir özlem, dolayısıyla toplu bir tüketim olduğunu göz önüne alırsak, varolan eğilimlerin değerlendirilip ortak noktaların bulunarak bunların toplu tüketime sunulmasında aslında pek de garip bir yan yok. Deyim yerinde olursa, "nostalji üretimi" artık dünyada da Türkiye'de de geçerli bir meslek kolu olmuş durumda.

Örneğin, önemli bir nostaljik motif olarak değerlendirilen country/western tür müziğin yalnızca ABD'deki hasılatı 1961'de 10 milyon Dolar iken, 1981'de 527 milyon Dolara yükselmiş. Yine ABD'de "o eski güzel günleri", çiftlik yaşantısı ve kovboyları anlatan ve salt eskiye ait bir özelliği korumak için yalnızca tek renk baskı yapan *Yankee* dergisinin her sayısı 900.000 basıyor. Dağıtımı büyük oranda abonelik yoluyla yapılıyor.(7)

Bir başka örnek arabesk için verilebilir.. "Arabesk kültürünün bünyesinde halk edebiyatı yaşantısı ile tasavvuf geleneğinden kimi izler bulmamız (ne denli yozlaştırılmış olsalar da)... bilinçsiz bir alıntının/nostaljinin sonucudur" diyor Burçak Evren, "arabesk kültürünü günümüzün değişen koşulları içinde geleneksel halk edebiyatı kültürüne duyulan yatkınlıktan ötürü nostaljik bir değişim olarak tanımlamak da olası."

1971 yılında Türkiye'de 7 arabesk film yapılmışken, bu sayı 1984'de 36 olmuş. Arabesk filmlerin çekilen tüm filmlere oranı ise, aynı zaman diliminde, yüzde 2.6'dan yüzde 37.8'e çıkmış.(8) Arabesk müziğin gelişimiyle gelişen korsan kaset endüstrisi yüzünden, müzik alanında sağlıklı sayılar elde etmek pek mümkün değil. Ancak İbrahim Tatlıses'in, bir tür arabesk sayılabilecek taverna müziğinin en büyük temsilcisi Ferdi Özbeğen'in kasetlerinin 1 milyonun üzerinde satıldığı tahmin ediliyor. Ne demekse, "devrimci arabesk" yapan Ahmet Kaya bile yüzbinlerce satıyor.

Nostalji, toplumsallaştıkça metalaşıyor.

Nostalji üretimi kârlı bir iş gibi görünüyor.

Bu üretim giderek yeni bir beğeninin de üretilmesini sağlıyor. Yalnızca film, müzik, roman, vs. ürünleriyle değil, kitle iletişiminin bütün olanaklarıyla; özellikle de bir metayı satmak için en gerekli olanıyla, reklamlarla. "Reklam özünde özlem uyandırıcı bir şeydir. Geçmişi geleceğe satmaktır görevi. Kendi söylediklerinin ölçüsünü tutturamaz. Bu yüzden nitelikle ilgili her reklam, ister istemez geriye dönüşlüdür, gelenekseldir. Bütünüyle çağdaş bir dil kullanacak olsa, reklam hem kendine güvenini, hem de inandırıcılığını yitirir."(9) Bir meta olarak nostaljinin dolaşımına girişiyle, inandırıcı olmak isteyen satıcı, alıcının eğilimi doğrultusunda pazarlama yapmak zorunda, böylelikle de ondaki eğilimi meşru bir zeminde yeniden üretmek durumunda.

Nostalji tüketicisi, yeniden yaratılan yaşantıların, renklerin, ezgilerin, motiflerin ve mekanların, filmlerde, şarkılarda, romanlarda giysilerde, binalarda ve reklamlarda boyverişinden ince bir haz duyarken, aslında bunlara dönüşün olanaksızlığını yaşıyor. Ancak bugünün tükenişinin yerine dünün ikamesinin zevkini çıkarıyor, bu olanaksız geçmişe kaçışın yanılmasını yaşıyor.

Bilinmez, belki de geçmişin bu gelecekte yaşanması, geçmişin tükenişini sağlayacak. Ancak kesin olan bir şey varsa, o da bu tüketimin artık incelikten, zariflikten ve bireysellikten uzak oluşu.

Evet, hiç çekinmeden "nerede o eski nostaljiler" denebilecek bir durum bu. Zaten deniyor da: "Kültürel bir gerçeklik olarak nostaljinin içinden cıcığı çıktı, çünkü artık zamanın 'ağır ağır' geçişinin zevki bile elimizden alındığı gibi, geçmiş hayatlarımızı da 'hatırlarım yıllar önce...' diyebilmenin tembelliğiyle anma ayrıcalığından da yoksunuz. Ayrıca çağdaş nostalji genellikle eşyalara ve mamul kişilere indirgenmiş durumda."(10(*)

Burada bir alıntı daha yapmak zorundayım. "Bizim, bu kimsesiz Yetmişlerin şimdi'sinde ilginç olan da bu zaten. Sıradan, olağan türden nostalji bir çeşit kayıp ve hoşnutsuzluk duygusunu dile getiriyorsa, şu günlerde ne yana dönsek bize yan gözle bakan, utanmaz, başıboş ve heryeri kaplamış nostaljiye ne buyurmalı?"(11)

İlk olarak, nedir bu her yanımızı kaplayan, utanmaz, saldırgan nostalji? Somut ve kaba hatlarıyla sıralanabilir: 1950'lerin Amerikası, 1920-30'ların Amerika'sı 1890-1900'lerin Avrupa ve Amerika'sı, saf aşkın ve kutsal ailenin varlığı, işçi ve patronun kardeş olduğu "barış" günleri, devlet örgütlenmelerinin böylesine gelişkin olmadığı, dolayısıyla kahramanların doğuşunun mümkün olduğu zamanlar ve tarih öncesi çağlar. (**) Bu genellemelere birkaç somut örnek verilebilir: Caz ve soul'un yeniden keşfi, country/western müziğin yükselişi, Whitney Houston ve Michael Jackson gibi saf aşka inandığını söyleyen ve 60'ların utanmaz asilerinin aksine bekaretini kocasına sakladığını ilan eden gençlik ilahlarının çıkışı, sinemada süper kahramanların canlanışı, Süperman, Luke Skywalker, Conan ve Rocky istilası(12), yuvarlak tel çerçeveli gözlükler, "blues" kara gözlükler, kilim-heybe modası, ileride göreceğimiz gibi, romanda ortaya çıkan değişiklikler, iç mimaride 1930'larla Uzay Yolu koalisyonu ve daha sayfalarca sıralanabilecek benzerleri.



Toplumsal nostaljinin tüketim ögelerinin ortak bir beğeni yaratmanın da ötesinde, ortak ve deforme bir toplumsal kişilik yaratmaya uygun ve buna yönelik özellikler taşıdığı görülüyor. Bu özelliklerin belirli bir politik anlayışın ve hareket çizgisinin uygulanışında kullanılıp kullanılamayacağını yazının ilerleyen kısımlarında göreceğiz.

İkinci olarak, yukarıda gördük, gerek tahminler, gerek sayılar 70'lerin bir dönemeç olabileceğini gösteriyor. Kitle kültürü yazarlarından Fred Davis, 1977'de yazdığı makalesinde, nostaljik duyarlıktaki yaygınlaşmanın toplumda kişilik sorunları yaratabileceği, bu eğilimlerin son yıllarda oldukça iyi gözlenebilir bir duruma geldiğini söylüyor.(13)

Evet, ama neden 70'ler?

DEĞİŞİM RÜZGARLARI

70'li yıllar birçok yönüyle köklü değişimlere sahne oldu. Yalnız kültürel/entellektüel planda değil, ama bu plandaki değişimleri de belirleyecek şekilde ekonomik ve politik planlarda. Bu değişimlerin göstergeleri ise ekonomik, askeri, yönetsel ve kültürel politikalardaki değişimlerdi.

Bu değişimler köklerini İkinci Genel Savaş'tan 70'li yılların başlarına, hatta daha kesin ifadeyle Petrol Krizi operasyonuna dek uzanan bir süredeki ekonomik ve politik gelişmelerde buluyordu. Sosyalist ülkelerde, Üçüncü Dünya ülkelerinde ve özellikle kapitalist sistemde.

Değişim rüzgarlarının esmesine yolaçan gelişmeleri önce tek tek sıralamak, sonra da genel hatlarıyla açmak, bu gelişmelerin kültürel/entellektüel plandaki yansımalarını daha iyi anlamamızı sağlayacak. Yalnız, yöntem açısından önemli bir noktayı belirtmek istiyorum: Bu gelişmeler önem sırasına göre ele alınmıyor. Gelişmeler simultane, eşzamanlı ve belli bir özerklik payını taşıyor.

Gelişmeler şunlar: Sanayi üretiminde Ondokuzuncu Yüzyıl' dan bu yana temelde aynı kalan özelliklerin kârlılık açısından bir tıkanma noktasına gelmesi; sektörler arası gelişme hızında ağırlığın hizmetler sektörüne doğru kayışı ve enformatik çağın başlangıcı; Friedmancı ekonomik politikaların Keynesci politikalara tercih edilmesi, buna bağlı olarak sosyal devlet kavramının terk edilmesi ve yeni-liberal militan sağın dünya çapında yükselişi, 60'ların sonlarından itibaren prestij kaybına uğramaya başlayan ve giderek kapitalist dünya halklarına güçlü ve geçerli seçenekler sunma noktasından uzaklaşan sosyalist sistemin ve reel sosyalist ideolojinin, 70' lerin ortalarından itibaren kendini yeni bir soğuk savaşın içinde bulması.

İkinci Genel Savaş geride yalnızca milyonlarca ölü ve yaralı, milyonlarca dağılmış aile, binlerce kent, köy, fabrika ve liman yıkıntısı, büyük bir klasik faşizm dersi ve deneyimi, acı soykırım örnekleri, birçok yeni sosyalist ülke ve yeniden çizilen bir dünya haritası bırakmıyordu. Bunlarla birlikte, savaşın kazanılmasında teri ve kanıyla belirleyici rol oynamış, gücünü kanıtlamış ve özgüvenini geri kazanmış bir işçi sınıfı ve yeni bir sermaye birikimine doğru yeni bir pazar paylaşımı stratejisine kavuşan diri ve galip bir burjuvazi. Bir yandan özgüvenini kazanan ve bu uğurda kan ve ter akıtan sınıfın çabasının bedelini, yani emeğine daha yüksek bir ücret ve daha garantiye alınmış bir refah standardı istemi bir yandan, en azından o dönemde, bu sınıfın istemlerini yeterince dikkate almadan hedeflerine ulaşamayacağının ayrımında olan egemen sınıf. Yeni bir dünyanın imar

edilmesi noktasında çakışan çıkarlar, bu iki ayrı istemin, iki ayrı vektörün bir toplumda, bir uzlaşma zemininde birleşmeleri sonucunu doğuruyor. "Sosyal devlet" kavramı, kapitalist dünyaya, İkinci Savaş'ın mirası olarak kalıyor.

Sosyal devlet kavramıyla gündeme gelen sorun, üretilen değer üzerinde denetimi sağlayabilecek ve gelir dağılımını sosyal hizmetlerin yaygınlaştırılmasına yöneltebilecek etkin bir devlet mekanizmasının yaratılması oluyor. Bunun anlamı, gelir dağılımını toplum aleyhine bozabilecek burjuvazinin toplumsal refah üzerine vaadlerinden vazgeçmesine yol açacak gelişmelere müdahale edebilecek güçlü bir bürokrasinin, devlet adına, bu uzlaşmanın yürümesini sağlamayı üstlenmesidir. Bu durum, özellikle ileri kapitalist ülkelerde 50 ve 60'larda görülen sosyal-demokrat ve liberal yapıdaki hükümetlerin elinde, ithal ikameci, korumacı ve temelde sınıf uzlaşmasını esas alan Keynesci politikalarla örtüşüyor. Aynı durum, 27 Mayıs 1960 hareketinden 12 Eylül 1980 hareketine dek Türkiye için de geçerliliğini koruyor. Bu politikalar, İkinci Savaş sonrası gerek duyulan sermaye birikimini, üstelik görece refah düzeyini oldukça artırarak sağlanması doğrultusunda, burjuvazinin istemlerini karşılıyor. Öte yandan, hızla gelişen yatırımlar, aynı zaman dilimi içinde, dünya çapında işsizliğin büyük oranda azalmasını da gündeme getiriyor. Yani devlet, İkinci Savaş sonrası verdiği sözleri, gerçekleşen uzlaşma zemininde, bu süre içinde, tutabiliyor.

Zaten uygulamalar da buna yönelik oluyor. Örneğin ücret politikaları bir yandan "çalışan kazanır" mantığını körükleyecek ölçüde yüksek tutulurken, bir yandan bu yüksekliğin bir sermaye değerlendirimine yol açacak birikimleri sağlamayacak düzeyde kalmasına dikkat ediliyordu. "İşçilerin sosyal taleplerinin karşılanmasına ancak sisteme uygun parasallaşmış biçimlere büründüklerinde izin veriliyordu."[14] Bu uygulamanın sonucunda, devletin uzlaşma zemininin meşruluğunu tümüyle onaylamış (dolayısıyla iktidar perspektifini yitirmiş) ancak çok güçlü ve çoğu zaman isteklerini kabul ettirebilen bir sendikal hareket doğuyordu. İstekler, sistemin sınırları içinde kaldıkça bunun pek bir zararı olduğu söylenemezdi. Hatta gerek sendikal örgütlenmeler, gerek sanayi üretiminin geleneksel hiyerarşisi içindeki kadrolara yönelik özel ücret politikaları güdülerek, belirli bir "işçi aristokrasisi" yaratılabiliyor, böylelikle istemlerin sistem dışı noktalara çekilmesi olasılığına önlem alınmaya çalışılıyordu. Bu durum politik alanda ifadesini, özellikle Batı Avrupa ülkelerinde, reformist partilerin birbiri ardına seçilmesinde buluyordu.

Sosyal devletin çatısı altında gerçekleşen bu mantık evliliğinin balayı mutluluğu kısa sürede yerini, belki şiddetli değil ama, sürekli bir geçimsizliğe bıraktı.

Birkaç nedenden dolayı: 1950'lerden itibaren gelişen elektronik teknolojisi, daha doğuşundan itibaren "kapitalistin emek süreci üzerindeki kontrolünü mutlaklaştırmak ve işçinin üretimdeki etkinliğini tümüyle bertaraf" etmek amacıyla sanayi üretiminde uygulama alanları buldu.[15] 50'lerin sonunda kullanılmaya başlanan nümerik kontrollu (NC) takım tezgahlarının yerini kısa sürede bilgisayar nümerik kontrollu (CNC) tezgahlar ve tümüyle bilgisayar kontrollü işleme merkezleri aldı.[16] Bilgisayar ve elektronik teknolojisinin sanayiye uygulanması yalnızca tezgahlar düzeyinde olmadı. Yeni kuşak yüksek hızlı bilgisayarların gelişimi ve buna bağlı olarak doğrusal programlama ve dinamik programlama yöntemlerinin yaygın endüstriyel kullanıma girmesiyle Sanayi Devriminden bu yana temel olarak aynı kalan geleneksel üretim yöntemleri birer birer terk edilmeye başlandı.

Öte yandan tıpkı üretim teknolojisindeki gelişimler gibi, elektronik ve bilgisayar patlamasının etkileri hizmetler sektöründe de köklü değişikliklere yol açtı. Dijital telefon santrallerinden büro otomasyonuna dek yaşamın birçok alanına çok kısa bir süre içinde girdi. Önceden neredeyse doğrudan üretime yönelik işgücü servisleri, birer bilgi işlem merkezinin ikamesiyle ortadan kalkmaya başladı.[17]

Ama balayının sona erişinin asıl nedenini yatırımların duraklaması ve gelişme ivmesinin yavaşlaması sonucunda oluşan tıkanma yaratıyordu. Yalnızca hem karlılığı düşme eğilimine giren yapı ve yatırımlara, hem de vergiler ve fonlar yoluyla halka artık ağır bir yük olmaya başlayan ve yine aynı nedenlerle giderek daha çok aksamaya başlayan bürokratik yapılanmalar nedeniyle değildi bu tıkanma. "Savaş sonrası yıllarda o eşi görülmemiş patlamaya ve bir tam istihdam eğilimine ortam yaratan ve üretkenliğe göre ayarlanan ücret yükseltmelere dayanan toplumsal ortaklık modeli, sanayi ülkelerinin giderek daha çok merkezileşen sermaye birikimine" ve pazar rekabetine uygun bir model olma özelliklerini taşımıyordu. Gümrük duvarları, koruyucu yasalar ve ticaret kotaları sermayenin çevre ülkelere, sanayileri tümüyle sistemin yönlendiriciliğinde gelişmekte olan diğer kapitalist ülkelere yayılmasına engeller oluşturuyordu.[18]

Öte yandan gerek üretim ve hizmet teknolojilerinde yukarıda anılan gelişmeler, gerekse maliyet düşürülmesi gereksiniminden kaynaklanan işçi çıkarma eğilimleri hem sosyal devlet mekanizmaları, hem de artık sosyal devletin birer parçası haline gelmiş bulunan sendikal ve demokratik kuruluşlar tarafından tam amacına ulaştırılmıyordu.

60'ların sonundan 70'lerin başına gelindiğinde hem merkez, hem de çevre ülkelerde, kesintisiz kamu gelirlerinde, sanayi üretiminde ve dış ticarette artık görmezden gelinemez şiddette gerilemeler gözlenmeye başlamıştı.

1) Aynı günlerde Türkiye'deki cezaevlerinde ölüm oruçları, açlık grevleri ve intiharlar birbirini izliyordu. Enis Batur ve Oruç Aruoba'nın kalemlerinden Yeni Gündem'in tavrı ise, yine aynı günlerde Sakharov'un açlık grevini duyurma ve destekleme şeklinde gündeme geliyordu.
2) Ölümsüzlük Ardında Gılgamış, Melih Cevdet Anday, Ada Yayınları İstanbul, 1982, ss. 35-36
3) "Nostalgia, Identity and the Current Nostalgia Wave", Fred Davis Journal of Popular Culture, Güz 1977, ss. 414-415
4) Kişiliğin Silinen Yüzü-Çağımızda Yabancılaşma Sorunu, Güven Savaş Kızıltan, Metis Yayınları, İstanbul, 1986, ss. 138-148
5) "Eve Dönüş Yok", Michael Wood, Milliyet Sanat Dergisi, 15 Temmuz 1982, s. 9
6) "Artık Bir Geçmiş Edinmenin Zamanıdır", Murat Belge, agy, s. 5
7) America II, Richard Louv, Tarcher/Houghton Mifflin, Los Angeles, 1983, s. 7, s. 145
8) "Arabesk Olayı ve Sinema", Burçak Evren, Gelişim Sinema, Ocak 1985, ss. 9-15
9) Görme Biçimleri, John Berger, Metis Yayınları, İstanbul, 1986, s. 139. Ayrıca okuma için, ss. 129-155
10) "Nostaljinin Tarihçesi", Fatih Özgüven, Milliyet Sanat Dergisi, 15 Temmuz 1982, s. 7
*) Herkesin nostaljisi kendine sözünü boşa çıkarmıyor Özgüven. Belki de haklı olarak, bireysel nostaljiyi özlüyor. Özlediği diğer şeyler de tembellik ve ayrıcalık.
11) "Eve Dönüş Yok", Michael Wood, agy, s. 8
**) Türkiye özelinde buna Türk-İslam sentezi çerçevesindeki gelişimleri de katmak gerekiyor. Selçuklu mimarisinin en kaba hatlarına dönüş, İdil-Kırgız türkülerinin televizyonda çalınışı, Ahmet Kabaklı'nın haftalık sohbetleri, "tarihi" çizgi romanlar vs.
12) "1970 yıllarının kuşkuları, uyuşmazlıkları ve toplu belirsizliklerinden sonra günümüzde "kahraman" beklenmedik biçimde dönmüştür aramıza. Süpermen, Che Guevara'nın ayağını kaydırmıştır... şişirilmiş adalelerin küçük beyinlerle katıştırıldığı bu durum, seyirciyi fantastik serüven filmlerine yönlendirmekte... seyircinin bu eğilimleri, uygun "kahramanlık fantezisi" filmlerinde meşru ifadesini bulmaktadır."
"Kahramanlık Fantezisi", Philippe Ross, Gelişim Sinema, Aralık 1984, s. 49
13) "Nostalgia, Identity...", Fred Davis, agy, s. 421
14) "Günümüz Kapitalist Dünya Sisteminde Eşitsiz ve Düzensiz Gelişme", Fröbel / Heinrichs / Kreye, Dünya Sorunları Dizisi-1, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1985, s. 14
15) "Teknolojinin Taraflılığı ve Üretim İlişkileri", Hacer Ansal, 11. Tez-Kitap 1, 2. Baskı, İstanbul, 1986, s. 167
16) Ankara'da Türk Traktör Fabrikası'nda, ileri kapitalist ve sosyalist ülkelerdeki benzerleri yanında küçük kalan birkaç işleme merkezi var. Birbiri peşisıra 40 işlemi verilen program uyarınca gerekli düzenlemeleri de kendi yapıp bitiriyor. Klasik makinalarla birkaç tezgah ve vasıflı işçi kullanarak bir iki günde imal edilecek makina parçaları, birkaç saat içinde, çok nitelikli olması gerekmeyen bir tek işçi kullanımıyla imal ediliyor. İşçinin görevi yalnızca düğmelere basmak ve bir terslik olursa ustabaşına ya da mühendise bildirmek.
17) Fransız Maliye Bakanlığı yaptığı bir araştırmanın sonuçlarına dayanarak, 1990 yılına dek Fransa'daki banka ve sigorta kuruluşlarının yeni teknolojilerin kullanılması sonucu, yüzde 30 oranında eleman azaltacağı tahmininde bulunuyor.
"American II", Richard Louv, age, s. 185
18) "Günümüzde Kapitalist...", Fröbel Heinrichs / Kreye, agy, s. 19

KEMAL GÖKHAN'IN BURUŞUK İNSANLARI

OSMAN ÇUTSAY

Bazı tartışmalar zamana bırakılabilir, zaman içinde tartışmalar gerekliliğini de yitirebilir. Yine de bu tür "saptamalar" fazlasıyla iradi bir yaklaşımın ürünleridir. Tartışıp tartışmamak, böyle bir gerekliliğin varlığı-yokluğu açısından yalnızca tarafların tekil kararlarının sonucu da olabilir. Mesele burada şudur: Kemal Gökhan'ın uzun bir süredir Cumhuriyet gazetesinde "*Ağaç Yaşken Eğilir*" başlığı altında çizdiklerini tartışmaya açmak, Gökhan'ın dünyası, bugün, bu aşamada belki de hiçbir gerekliliğin sonucu değil. Tartışma ve itiraz mutlaka nesnel "zorlamayla" doğmaz, demek istediğim, bazen "gereksiz bir zaman ve yerde", herhangi bir talep yokken de, durup dururken, vazedilebilir. Zaten sanat "fazlasıyla iradi" bir müdahale değil midir?

Öyledir ve o halde birtakım

"kollamalara" bizim ihtiyacımız bulunmuyor. Sanatçı, yapıtının doğumu ile beraber yapıtın karşısında aynı zamanda bir izleyicidir. Sunucu ve izleyici. Neyi, nasıl ve niçin verdiğinin karşılığını bir cevap olarak alması bu sürecin doğal sonucudur. Gökhan da öyle. Bu dizi herhalde en çok övgü ve hayranlıkla karşılandı. Övgü dolu satırları, hayranlık "nidaları ve sıfatlarıyla" dolu değinmeleri önemli görmemek de bir hak değil midir? Kemal Gökhan ve gazetesine reddiye hakkı aslında gayet sıradan bir haktır. Gazetesi ile ilerde, başka zaman ve mekanlarda, ama Gökhan'la tartışma şimdi ve bu sayfalarda. Bizim ahlakılık taşımadığını, daha doğrusu bütün eleştirelliğini, (artık ne kadar varsa) böyle bir çerçevede pazara sunduğu dizide bu rengin taşıdığını söylemek gerekiyor. Stili kopyadır. Taklit değil, taklidin bir noktaya kadar yaratıcılık yolunda vazgeçilmez bir yeri vardır, taklidin kalıcılaştığı düzeyin de altında bir basamakta Gökhan, tıpkı sayfasının sorumlusu, (yoksa eski sorumlusu mu demem gerekirdi?) Şahin Alpay gibi... Batı'nın Thatcher ve Reagan yeniği çirkin "yeşilliği", ne "takılıyorsa", daha doğrusu nasıl bir çerçevede, pardon "bağlamda", takılıyorsa, Gökhan da "bizim dünyamıza, bizim sorunlarımıza ve bizim acılarımıza"



mız o değil, övmek değil, belki değerini vurgulamak, ama mutlaka yaratıcı bir yıpranma ile "mücehhez" tartışmalar içinde vurgulamak. Reddiye en çok burada bu kompleks okuma-tartma-tartışma sürecinde yatıyor.

Bu sürece itiraz edenler olabilir, sonuçlarına, doğurduğu tartışmalara da "gerek yok" diyenler bulunabilir, ama onlarla (buna rağmen) neden Kemal Gökhan'ın tiplerini, (genişletilmek istenirse Behiç Ak'ın "Dumdum" larını) ve benzer meseleleri tartışmayalım? Önce Kemal Gökhan ve onun "buruşuk insanları" o halde. (Buruşuk insanlar, muhataplarını da buruşturan bir sürecin adıdır ve Fırat Tezer'den bu yazı için bir kavram olarak ödünç alınmıştır. Kimbilir, belki hep tedavülde kalır?)

Kemal Gökhan'ın buruşuk insanları, bundan sonra bu diziyi böyle adlandıracağım, aslında geç doğmuş bebeklerdir. Başlarken şunu söylemek kaçınılmaz oluyor: Belki de bu geç doğmuşluk, figürlerin teknik çizimine etki etmiştir; belki değil mutlak bu gecikmişlik nedeniyle figürlerin yıpranmışlığında karikatürü zorlayan bir abartma payı gizli duruyor. Buruşukluk, evet Kemal Gökhan'ın stili olarak da adlandırılabilir, ama daha çok ilk adımda bile kendini eleveren bir bilinçaltı ürünüdür.

Gökhan stil olarak, şimdilik bırakalım içerik üzerine düşünmeyi, çok fazla Batı çizerlerinden mülhem İçeriğinin de Batı'nın yenik ve çirkin "yeşillik" koklayıcılarından hiçbir farklı öyle takılıyor. Kabul, kelimenin argo anlamı da dahil, bütün anlamlarında takılabilir, ama o zaman bizim de "eleştirimizi ve kavgamızı" göğüslemeye talip demektir. Birinci olarak basit bir stil kopyacısı olduğunu söylüyorum. Doğrudan ve tek bir çizerin değil, Batı magazinlerindeki "entel" çizgi politikasının, eğiliminin iç pazarlayıcısı.

Figürlerin iç dizaynı ve istiflenmesinde Batı dergilerinde ve çizerlerinde çok rastlanan bir kolay çizilmişlik, çabucak yerleştirilmişlik egemen duruyor. Çizgilerde kesinlikle bizden, bizim çizzi geleneğimizden doğrudan bir etkilenmişlik yok. Bilinçli perspektif bozmalarında bile bariz bir ruh hali ortaya çıkıyor: Dışarıdan yüklü. Bu bir suç değil tabii, ama yenilik de değil. Toplumun değişik kesimlerinde, okuyan değişik sınıflardan değişik insanlarda eğer şöyle bir inanç varsa tamamen yanlıştır: Cumhuriyet gazetesinde her gün çizdiğine göre çok değerli, özgün ve "bizden"dir. Gerçekle hiçbir ilgisi yok bu yanılsamanın, tümüyle bir şikeye dayanıyor, yani bir ranta. Bunları ileri zamanlara bırakır ve Gökhan'ın gecikmişliğine dönersek şu saptamayı yapmamız kaçınılmaz oluyor: En az on yıl doğmamakta direnmiş bir eleştiri "bebeğinden" bugüne kalsa kalsa, eleştiri, (hesapta) "entel" eleştirisi değil, bir ucube kalır. Dolayısıyla çizgilerdeki Batı dergi ve çizerlerinin sıradan eğilimlerinin ödünç alınmışlığı bir yenilik, bir üslup farklılığı falan değildir. O halde bu gecik-

ANNEANNE AĞIDI

çöz beyaz saçlarını dedim, dök geceye,
siyah oluyor gecem, sensiz olmuyor.
yaz güzel şiirlerini dedim, yak geceye,
uzak duruyor şehrim, sensiz durmuyor.

dağardında sırtladınız cumhuriyeti,
vatanı kara madenlerden sordunuz.
o vakit İstanbul bir lale sesi.
divanınızda yalnız aşk, elele durdunuz.

sarı efenin selamı mı var?

kuşlar gibi duruyor alnında
bir dokuzu beş geçe imgesi.

bir de balıkçı hasan ağanın selamı:

ağzın
balıklar gibi açık
gittin.

ramazanmış mevlidmiş ilgim yok, bağışla,
Nazım'dan şiirler okumalıyım başında.

bir sana yakışırdı, ol Ruhi Su'ya aşkın.
ama sus. sus da dedem duymasın.

çöz beyaz saçlarını dedim, dök geceye,
ölüm, kara efesi suların, tellerinde dolanıyor
yaz o güzel hayatı dedim, yak geceye,
uzak duruyor anılarım, canlanmak istiyor.

bir ud sesi gibi öptüm yanağından.

LORCA, AH LORCA, LORCA, SABAH ALTIDA...

gümüş ay şairi
gel, sabahla tanış.

daha bir serincek portakal çiçekleri
kuşluğun mavisine taşı.

uyandır çingenelerini
gözlerimde dolansınlar, tirşe.

sabah altıda
Lorca.

ah, ne torro'sun sen
hüzünden boynuzların karnımda,

yendin yine beni.

gümüş bir ay var şimdi
sabah göğünde.

YÜCEL FİLİZLER

miş "ucubeler" ile ne eleştirilecektir? "Entel" ama hangileri, neredekiler ve o sayfada mı? Herhalde orada hiç değil, çünkü o sütunlarda beslense beslense bir aydın düşmanlığı (despotlar diye) beslenir, popülist bir "söyleme" takılınır. İkinci saptama şöyle: Dekor ve jargon ile bu diziyi "bizim" dünyamıza ithal izni alınamıyor. Kemal Gökhan da Hisar'daki o (artık nasılsa) entel kahvesinin "Niyazi"si falanla bu toprakların diline gire-



miyor. (İtiraf etmekten kimse kaçınmasın: Gökhan okurlarından genel bir kabul görüyor, onun için burada bu kabule de itiraz ediyorum).

Bundan on yıl önce, herkesin ve her kesimin şu (Gökhan'ın "teşhir" ettiği) entellere reddiyeler döktürdüğü sırada bu dizi yayınlansaydı, belki o zamandan bu yana bu şimdi geç doğmuş olan çocuk bir biçimde mutlaka büyürdü. Fazla açmadan kısaca şunu belirtebilirim: O zaman doğan çocuğun o koşullarda yaşaması, eleştirinin yararlılığı, çok şüpheliydi. Şimdi herşey çok kolay. Fazla kolay, ama yine de bu (hesapta) bilinçli perspektif bozukluklarıı ile bezeli "buruşuk insanların" dizisindeki teşhir, insanda sürekli soru uyandırıyor. Gerçekten bir "teşhir" bu, satışa çıkarılan malların "teşhiri" ama. Birleştirebiliriz.

Birleştirirsek, geç doğumun nedeni ile "teşhir" politikasının gerekçesi çakışıyor. On yıl falan biriktirmek gerekiyordu ki, bunlar piyasaya sürülsün. Demek yeterince birikmiş. Birikenler, teşhire çıkarılanlar, sanırım Ercü'ler, kara sakallı Tanrı'ları için "o günlerde neler yaptıklarını" anlattıkça, birileri, okurlar, bu sahneyi alkışlarla karşılıyorlar. Bu, bir tür stokçuluk; bekletilenler, fiyat yeterince yükselince (burada itibar) pazara sürülebilir. Üçüncü saptama: Bu itibarı, ne kadar kolay verildiyse o kadar çok, geri istemek zorunluluğunu duymak suç değildir.

Suç değildir, çünkü burada kelimenin geniş ve yaratıcı anlamında bir eleştiri sözkonusu değil. Yaşanan zamanın tortularının kullanılması, yeni bir hayatın acemilerinin bütün "acemiliklerinin" (satış için) teşhiri sözkonusu. Yeni bir hayatı istememek bunun acemiliklerinden de "yırtmanın" tek yoludur.

Gökhan'ın bakış açısı ve (pazarlama) yöntemi bu gibi görünüyor. Burada sunulanların, okurlarca gayet rahat kabullenilmesini ise esas tehlike olarak görmek gerekir. Aslında önemli olan Kemal Gökhan ve çizgileri, onun bakış açısı falan değil. Önemli olan bu tür her "eleştiriyi" neden hemen alkışlama ihtiyacı içine girildiğidir... Okurlardır.

Böyle bir teşhir nerelere gidebilir? Burada, Goya için yapılmış bir saptamayı anmaktan neden kaçınılsın? Walter Koschatzky'ye göre Goya, hakikati tümüyle göstermek amacıyla korkuyu görünür kılıyordu.(1) Bu onun çizgiyi kullanma yöntemi, elbette de söylemek istediği ile bütünleşiyor. Başkaları için de doğrudur. Batı'nın son on yıllarda geliştirip iyice magazinerleştirdiği, adeta bir endüstri halini alan çizgi-roman, bant, sistematik olarak muhatabı bulunan küçük hayatların, küçük hatalarını ana malzeme olarak kullanıyor. Goya'ya korku lazımdı, bulduğu kuşkusuz, peki Gökhan'a ne lazımdı? Birikmiş acemilikler, bulduğu kuşkusuz.

Bunların kendi başına bir itiraz noktası olamayacağını kabul edebilirim. Ama Kemal Gökhan'ın hiçbir yenilik taşımadığını, yani çizgisinde bir yeniliğin katiyyen olmadığını, ayrıca sürekli "yeni olanı bir ihtiyaç olarak duyup, onun ahlakını arayan insanları" böyle bir sahnede teşhirini ise gericilik olarak değerlendirdiğimi de söyleyebilirim. Söylenemez mi?

Eklenebilecek değerlendirmeler var: Burada bir tür vicdan tartışmasından sözaçmamız gerekiyor. Biri başka bir alanda, bir şair, Nevzat Çelik. Dönemin bir çeşit vicdanı olarak lanse edilen bu genç insan birdenbire kendini ve yazdıklarını zirvede buldu. Kendi vicdanlarından rahatsız olan "entellerin" ittifakla desteklediği bir politikanın sonucunda, en iyimser hesapla bir genç insan daha, yazdıklarına rağmen, şiir yolunun daha ilk acemi ürünlerinde kendini zirveye oynarken buldu. Çelik dışında söylüyorum: Bunu iğrenç bir politika olarak damgalamak zorundayız. Kendi vicdanlarından rahatsız olanların, birer kıyma makinesi gibi, en acemi karalamaları bile birer "doruk" olarak sunmaları bizi hiç bağlamamak gerekir. (Hatta bana 'vız gelir".)

Burada önemli olan gösterilmek istenen için nelere ihtiyaç olduğudur. Tamam, Goya şiddeti ve korkuyu, dehşeti, bütünsel hakikate ulaşmak için kullanıyor olabilir, peki bunlar ne kullanıyorlar? Kemal Gökhan da bir tür korkuyu, dengeşini yitirme korkusunu kullanıyor. Komike edilmiş bir dehşet sanki. Ama bunun bir başka tür vicdanın uyarısı ile yaşayan bir çarpıklık olduğu da vurgulanmak gerekir. Nevzat Çelik karşısındaki edebiyat "matinelerinde" takınılan tavır ile Kemal Gökhan'ın *Ercü* ve sakallı Tanrı'sı, hatta ahlaksız *Niyazi*'si birbirini tamamlayan iki tür vicdanın tezahürleridir. Değil midir?

Karikatürün farklı bir yeri var entelektüel hayatımızda. Kelimenin doğuşunda ve kökeninde bir dikkat, bir alışmamışlık yatıyor. Hep alışılmışın dışında değerlendiriliyor olması gerekli. Karikatür tabiri, İtalyanca'da "caricare" sözcüğüne dayanıyor. Gereğinden fazla yüklemek anlamında. Gereğinden fazla yüklemek, taşınabilinecek olandan fazlasını yüklemek, alışılmış olanın dışında bir tavır almanın nedeni ve sonuçları aslında hep "provokasyonlarla" dolu bir serüvene işaret etmiyor mu? W. Koschatzky'ye göre karikatürün amacı alay etmekten çok, henüz keşfedilmemiş olanı gözönüne sermektir.(2) Henüz dikkat çekmemiş olana dikkat çekmek.

Kemal Gökhan'ın buruşuk insanları hangi "henüz keşfedilmemiş olana" dikkatleri topluyor acaba? Onyılları da çok aşan bir suçlamalar silsilesini, Ercü ve Niyazi'yle süsleyip, tezgaha sıralamak mı "henüz keşfedilmemiş olanlar?"

Rüzgarların ve okunan kitapların önünde sürüklenmek, öylesine etkilenmek, Gökhan'ın sürekli vurguladığı bir tip üretmiş olabilir. Peki, okunanların sonucunda denge yitirmek bu kadar kötü mü? Aydın, okuyan hangi insan, "kaya gibi sapasağlam" yerinde durabilir ki? Bu şekilde bir eğilime, aslında fazla haksızlık etmemek zorundayız. Yeni bir yolun acemilikleri her zaman olur. Yaşadığı hayatın politik, ekonomik rüzgarlarını da arkasına almış bir insan tipi, daha doğrusu insanlar, okuyan insanlar, nasıl asırlık çınarların gelenekselliği ile davransınlar ki? Gökhan bu topraklara yabancı bir (yeşil) dilin aşağılayıcı sıfatlarını haksızca bize karşı kullanıyor. (Muhtemelen, "yahu niye üstünüze alınıyorsunuz ki?" falan diyecektir, söyler, Ercü ve Niyazi'dir, söyler!)

Gökhan ikinci tür bir vicdandır demiştim: Hisar'daki kahvede yıllarını geçirip, esen rüzgarlardan hiç etkilenmeden, kaya gibi o kahvede kalabilmenin "eleştirel" vicdanı olsa gerek, diye tamamlayabilirim.

NOTLAR:

1) Walter Koschatzky, Die Kunst der Zeichnung, DTV, 1982, s: 266
2) a.g.e., s. 320-321

NAZIM VE 'KADINLARI': YANILGILARIMIZ

KEMAL DURMAZ

Bazı insanların işi sevmektir. Yaşamlarının her anı, tüm davranışları, eylemleri, sözcükleri bu işin gerektirdiklerinden ibarettir. Onların, sevmeyi bir iş olarak edinemeyen insanlara göre en belirgin ayırıcı özelliği, sevmeyi belli bir yaşam biçiminin özelliklerinden biri olarak görmekten çok, onu, belli bir yaşam biçimini tüm ahlaksal, estetik ve bilimsel boyutlarıyla oluşturabilmenin zorunlu ve biricik yolu olarak kabul etmeleridir. Bu "iş" onlar için ilerleme, özgürleşme ve barış savaşımının en yetkin biçimidir. Sevmek tüm anlamlarıyla bir yaşam biçimidir ve ancak bu belirli biçimde olasıdır. Tüm yaşamıyla sevme işine soyunan yeni insan, artık tüm insanlık sorununa, toplumsal sorunlara bu iş çerçevesinde yaklaşmak durumundadır. Bir bunalım anında, "nasıl daha iyi sevebilirim?" sorusunun yanıtının, bunalımı çözmenin ya da aşmanın yolunu da içermek durumunda olduğunun bilincindedir.

Burjuva ideolojisinin sevme eylemi üzerinde yarattığı yanılsama toplumsal yapının, bireysel yaşantıların en ufak boşluklarına, dokularına, hücrelerine dek o denli sızmış durumdadır ki, aynı zamanda bu yanılsamanın gerçek yüzünü gösterme savaşı anlamına da gelen sevme eylemine soyunan ilerici insanı, aşılması gerçekten güç, tehlikeli tuzaklar beklemektedir. Bugün, bu yeni insanın öncelikle saptaması, açığa çıkartması, ödünsüz ve acımasız bir biçimde yok etmesi gereken ilk şey, sevgi kavramı üzerine örtülmüş bulunan her anlamda ve her boyuttaki burjuva hümanizmasıdır. Sevme işini çok açık ve kaba bir biçimde bir bireycilik bataklığı durumuna çeviren bu hümanizmada sevgi, insanlar için bedeli son derece yüksek bir lükstür; ve bu hümanizma en yıpratıcı bir biçimde kadın ile erkek arasında-

ki toplumsal ilişkinin tüm boyutlarına sızmıştır. Sözkonusu bedel ise, bir "cinsellik" hapisanesine kapanmak, giderek diri diri bir mezara gömülmektir. Bireysel mutsuzlukların, acıların, umutsuzlukların nedenlerine inilememesi, bu hümanizmayı bir şekilde ve bir ölçüde de olsa ayrıştırıp ona karşı mücadele edilememesiyle anlamını bulmaktadır.

Nazım Hikmet, kadınlarla olan ilişkilerinde bu acıları yaşayan insanlardan birisiydi. Bugüne dek belki herkes şu ya da bu boyutta bu trajediyi yaşamış ve yaşamaktadır, ancak Nazım Hikmet'ten söz açılmasının nedeni, onun, günümüze dek, toplumsal etkinlikleri ve ürünleriyle olduğu kadar, belki de daha çok "aşklarıyla" son yirmi yılın gençliğinin önünde somut, belirleyici bir örnek olarak durması, bu gençliği heyecanlandırması, onu canlı ve zengin bir duyarlıkla besleyen bir insan olmasıdır. Onun aşkları sevgi savaşımı adına birer utkuymuş gibi anılagelmiştir yıllarca. Sevdiği kadınlara yazdığı şiirler genç erkeklerimiz tarafından dolaylı ya da dolaysız olarak genç sevgililerinin "ulaşabilecekleri yerlere" konulmuştur hep. Neredeyse efsaneleşmiş örnekler haline gelmiştir onun "sevdaları".

Oysa sanatsal olarak en yetkin biçimlerde ifade edilen bu sevdalar, Nazım Hikmet'in ve "kadınlarının", sevme eyleminin zorunlu sonuçları olması gereken özgürlüğü ve ilerlemeyi sağlamış görünmemektedir. Nazım Hikmet savaşımıyla onbinlerce gence örnek olurken, aynı gençlerin yaşayacakları trajik yanılsamalarda yine kendisinden beslenme kolaycılığına düşeceklerini kuşkusuz düşünmemişti.

Kadını, fizyolojisinden kaynaklandığı ileri sürülen bir takım farklılıklardan dolayı "erkekten ayrı" algılamak ve bu fizyolojiyi belli toplumsal süreçlerin bir nedeni zannetmek solcularımızın en çarpıcı zavallılıklarından biri olmuştur hep. En kapsamlı ve derin yanılsama, kadının erkekle eşit olduğu varsayımıyla başlamaktadır: Cinsiyetleri farklı olsa da, onlar eşittir! Son derecede basit bir hümanist anlayışla, kadının erkek karşısındaki tarihsel köleliği hep görmezlikten gelinmiştir. "Sosyalist erkek" için kadın en sonunda hep "ak, uzun, yuvarlak boyunlu", "karınca belli", "zayıflığını sevdiği", sevdalandığı, uğruna ölümlere gittiği, "etiyle kemiğiyle varolan", özlediği, özgürlük adına giriştiği her eylemi aynı zamanda onun için de yapmış olduğu, kurtarılması gereken bir yaratıktır. Kadının gerçekten özgürleşmesi düşüncesi, sosyalist erkeği her zaman ürkütmüştür. O, gerçekten özgürlüğünü kazanması gereken bir insan, bir dost, bir yoldaş adayı bile değil, her şeyden önce ya bir "bacı", ya da "sevgili"dir.

"Kadınlarının" özgürleşememelerinin sorumluluğu kuşkusuz Nazım Hikmet'e ait olamazdı. O, olsa olsa "kadınlarına" birer köle olduklarının bilincini dayatamamış olmanın sorumluluğunu taşıyor olmalıydı. Bir anlamda, bir sınıf bilinci. Nazım'ın "kadınları", bağımlılıklarının ayırdında olamayan, bir büyük ozana vurgun insancıklardır yalnız. Yaşamları onu beklemekle, onu anmakla, özlemekle geçmektedir. Nazım ise bir yandan tüm kararlılığıyla savaşımını sürdürürken, öte yanda sevdiğini söylediği kadınlar karşısında çaresiz gibidir. Onları sevmekten çok, onlara acır sanki. Bir yanda da o aynı tedirginliği —kadının özgürleşmesi düşüncesine karşı olan o yiyip bitirici ürküntüyü— yaşamaktadır. Kıskanır onları. Çünkü mülkiyet kültüründe "özgür bir cinselik" demektir kadının özgürleşmesi: kadın, "cinsellik"ten başka bir şey değildir temelde; çünkü her ilişkinin "cinsel" olduğu dayatılır orada; ve çünkü özgürlük, kadının —aynı erkek gibi— istediğinde istediğiyle "yatması" anlamına gelmektedir. Aslına bakılırsa kadın için özgürlük o denli gerekli de değildir. Erkeğine güvenmesi ve inanması, onun peşinden gitmesi yeterlidir. Nasıl olsa kavgada birliktedirler, nasıl olsa yoldaştırlar! Kadının özgürlüğü sorunu "zafer"den sonraya da ertelenebilecektir.



Özgür değildir Nazım'ın "kadınları", ama o da, yalnızca bu yüzden, en az onlar kadar tutsaktır bu ilişkilerde. Nedense bu denli "büyük sevmek" bile kurtaramamaktadır onu ve kadınlarını. Nazım terkeder ve "sevmez bir daha terkettiği şehirlere dönmeyi"; Nazım "aldatır kadınlarını", "sırtından bıçaklar" onları. Her sevdada aynı sona yazgılıdır Nazım da, kadınları da. Her zaman bir "ilk aşk"ı yaşarlar, her seferinde "bir yolculuk bitmeden bir başkasına başlarlar" (A. İlhan). O kadınlar sanki donmuş, devinimsiz, değişmeyen şeylerdir; mutlak güzelliklerdir onlar sanki. Bu aşklarda dönüştürücü bir etkinlik adeta tasarlanmamış gibidir. Ve sankı Nazım'ın asla verilmesi gereken bir hesabı yoktur; bir sevgiyi, bir ilişkiyi savunamamayı, sürdürememeyi anlamaya ve açıklamaya çalışmak yerine, "kadını" karşısındaki güçsüzlüğünü ıtiraf etmesi, başka bir kadına "kaçmasının" hem gerekli, hem de yeterli nedeni olur. Sevdiğini söylediği kadın, örgütlenmesi gereken bir insan değildir sanki. Her zaman terkedip, yürüyüp gitmesi gereken dir Nazım. Bir insanı yitirmenin acısı çok büyüktür gerçekten; bu, bir kadınsa bir kat daha büyür acı. Ancak bu yitirişin açıklamasını verme eğilimi de hiç gözükmez. İlişkinin toplumsallığı nesnel bir şekilde araştırılmaz, sorgulanmaz. İlişki kopar ve üzeri örtülür; tarih nasıl olsa Nazım'dan yanadır. Ancak yeni bir ilişki öncekinin bittiği yerden değil, yine o ilkinin başladığı yerden başlar. Aynı şeyler yaşanır bir kez daha, değişen yalnızca biçimlerdir. Nazım belki ilerler, fakat bıraktıklarında, o kadınlar, başladıkları yerin çok gerilerine düşmüşlerdir.

Bu kadınları kendi özgürlüklerinin, gelişmelerinin savaşımını veremeyişleri, kendi bireyselliklerini dayatamayışları, kendi yaşantılarını kavrayamayışları, Nazım'ın onlarla *hakettikleri* bir biçimde ilişki kuramamasıyla yakından ilgilidir. Onları gerçekten oldukları yerde, sınıfsal konumları içerisinde, ilişkileri ve yaşam biçimleri çerçevesinde toplumsal bir dinamikte görmemiş ve dolayısıyla onları kazanmak için onlarla —ve tabii, önemli ölçüde kendisiyle de— bu dinamiği kanalize etme bağlamında mücadele etmemiştir. Onları yitirişi somut olarak, onları oldukları gibi kabul edişinde anlamını bulmuştur. Onlara, bir küçük burjuvaya, bir burjuvaya davranması gerektiği gibi davranamamış, aralarındaki sınıfsal çelişkiyi, dayatılan sürekli savaş durumunu görmezlikten gelmiştir. "Kadınları"na gerçekte ne olduklarını bir türlü gösterememeyerek, daha da ötesi, onları bulunmadıkları ve kesinlikle algılayamayacakları yerlere koyarak hem o kadınları, hem de uzun yıllar boyunca onbinlerce genci yanıltmış ve oyalamıştır. Nazım açısından bu yanıltma ve oyalama kuşkusuz bilinçli bir eylem olamazdı. Tersine, onun mücadelesi biraz da, bizim açımızdan, bu alandaki yanılgıların aşılması için verilen mücadelenin bir parçası, yani bir bilinçlenme mücadelesi sayılmalıdır. Ancak onyılların gençliği, bu yanılgıları kendi iç hesaplaşmalarında dönüştürememenin ötesinde, bu yanılgılarla beslenmiştir de.

Nazım Hikmet'in aşkları Türkiye'deki sosyalizm tarihinin çok önemli bir boyutunun kuşkusuz en çarpıcı, öğretici örneklerindendir. *Sevme eylemi* olgusunu bize en iyi tanıtanlardan birisidir o. Sevebilme yürekliliğini büyük ölçüde ondan öğrenmiş olduğumuzu söylemek hiç de abartılı olmayacaktır. Öte yandan bu gerçek, söz konusu bu örnek eylemin kesin bir başarısızlıkla sonuçlanmış olduğunu söyleyebilmek yürekliliğini de bize kazandırmaktadır. Önemli olan bir mitos yaratmak değil de, bu eylemi başarıya ulaştırmaksa, bunları söylemek zorundayız. Bugüne dek "sosyalist erkekler", ancak ve ancak mücadelenin iyice yükseldiği sıcak ortamlarda kadınları gerçekten birer dost olarak yanlarında görebilmişlerdir; ya da tersine, tam da böyle ortamlarda dostu sandığı kadını gerçekte hiçbir zaman bir insan olarak kazanamamış olduğunu ve yitirdiğini görmenin acısını yaşamışlardır. Sıcak ortamda bir zorunluluk durumuna gelen bu insanca ilişki biçiminin, bizim gündelik yaşam biçimimizin ta kendisi olması elbette bugünden yarına başarılabilecek bir şey değildir. Bu, bir toplumsal bilinç sorunudur. Tüm toplumun ilerlemesiyle, barış savaşımının her boyutta —özellikle de bireysel ilişkilerdeki barış sorunu boyutunda— yaygınlaşmasıyla, ulusal kurtuluş hareketlerinin genişlemesiyle, vb. bağlıdır. Ancak, sevme eyleminin başarısı sorunu, bizim bugünümüzün bir sorunudur; bu sorunun çözümünün, belirsiz bir gelecekte oluşturulması hedeflenen bir toplumsal yaşam biçimi içerisinde olanaklı olabileceğini düşünüp çözümü oraya ertelemek, özlenen o yaşam biçimine hiçbir zaman ulaşamamak anlamına da gelmektedir. Gerçek bir sosyalist, hemen o günkü, önünde duran ivedi sorununu kavrayan, onu çözmeye çalışan, seçenekler geliştiren bir insandır; kendi bireyselliğini geliştirebilen ve insanları —bilerek ya da bilmeyerek— yanıltıp o günkü sorununu erteleme kaygısına düşmeyen birisidir.

Biz de yıllarca, aynı Nazım gibi, "kadınlarımız"da bulunmasını özlediğimiz değerleri, onlardaki umutlarımızı sevdik hep, yoksa birer *insan olarak* gerçekten kendilerini değil. Toplumsallaşmanın böyle bir aşamasındaydık. "Cinsellik" adı verilen bir

pencereden bakıyorduk dünyaya ve insanlara; oysa bu, bizim toplumsallaşma sürecimizde içerilen bir motiften başka hiçbir şey değildi. Biz de Nazım gibi yapayalnızdık aşklarımızda. Ölçüsüzce sundu kendisini kadınlarına o, ama bu, onları yanıltmaktan ve önlerini tıkamaktan başka hiçbir şey sağlamadı. O kadınlar kendi savaşımlarıyla, kendi yaşantılarıyla değil, Nazım Hikmet'in sevdiği kadınlar olarak anıldı hep. Nazım, kadınlarını yaşantısında somut, verimli süreçlerin gelişmesine etki yapmaktan çok, o kadınların içinde eridi, giderek onlarda yok oldu. Kuşkusuz bir insanın —bir kadının— Nazım'ı bir insan olarak kazanma uğraşını yitirmesi de sevme eylemi adına bir yenilgiydi. Nazım kadınlarını, ancak onların kendisini kazanabildiği denli kazanabilmişti. Bu savaşımın karşılıklı olarak yitirilişi, karşılıklı somut umutların, beklentilerin soyut düşlere dönüşmesi, giderek yok olması anlamına geliyordu. Sevgi, yine bir umut olmanın ötesine geçememişti. Sevdalandığı kadınları bir *insan* olarak yitirmeme isteği bir yerde Nazım'ın dürüstlüğünü göstermekteydi; ancak artık çok geçti, bunun olabileceğine kendisinin bile inandığını söylemek çok güçtür. Öykü bir kez yanlış başlamıştı; doğru seçilen türkü yanlış söylenmişti bir kez. Nazım'la kadınları arasındaki ilişki, burjuvazinin "cinsel" dediği türdendi sonuçta. Açıkçası, toplumsallığın ancak böyle bir düzeyinde kurulabilmiş ilişkilerdi onlar. Birbirleri için katlandıkları sonsuz özveriler, acılar, verilen mücadele şu ya da bu şekilde, somut olarak birbirlerini yitirmeleriyle sonuçlanmıştı.

Nazım Hikmet'in yaşantısının hesabını çıkartmalıyız. Yaşamlarının tüm boyutlarıyla önümüzde birer örnek olarak duran Nazım ve üç aşağı beş yukarı onun çağdaşlarının —özellikle dönemin ilerici sanatçılarının— doğru seçimlerine, acılarına, sevinçlerine olduğu kadar yanılgılarına da sahip çıkmalıyız. Bugün artık, "cinsellik" konusundaki o kapsamlı yanılsamayı bir gerçekliğe dönüştürmek için yeterli gizilgücümüz vardır. Yalnızca son on-onbeş yıl içerisinde kendi yaşadığımız deneyimlerden yola çıksak bile, bu dönüşümü sağlamak, en azından başlatmak için elimizde yeterince malzeme olduğunu görürüz. Bu deneyimler, Nazım'ın aşkları ve onun benzerleriyle beslenmişlerdir; ve bu deneyimleri sorgulamaya girişmek bizi yine o "büyük aşklar"a geri götürmektedir. Nazım'ın aşklarından beslenmeyi sürdürecek sek —ki kuşkusuz onun yaşadıklarının bu boyutu bizim yaşantımızdan hiç bir zaman tümüyle silinmeyecektir— bu aşkları çok iyi anlayabilmeli ve tarihsel yerlerine oturtmalıyız. Unutmamalıyız ki bizim aşklarımız onun aşklarından ne daha "küçük", ne daha az acılı, ne daha az özverili, ne de daha az umutluydu. Sevgi işimiz, Nazım'ın sevgi işinden daha olanaklıydı, çünkü toplumsal savaşım daha keskindi. Biz daha büyük acılar yaşadık; sevdiğimiz, gerçekten sevdiğimiz insanları yitirmenin acısı bizde çok daha derindi. Öte yandan "aşklarımızın" sonu, Nazım'ın aşklarının sonundan hiç de farklı olmadı. Daha olanaklı olduğumuz halde yeterince yürekli mi değildik, yoksa Nazım'dan daha mı az bilinçliydik? Hayır. Aslında gelişen her yeni savaşım alanında burjuvazi de kendisini sürekli geliştirmekte, yetkinleştirmekteydi. Her yeni savaşım alanında burjuvazinin yetkinleşme olanakları, bizim olanaklarımızın çok ötesindeydi ve "cinsellik" adı verilen alanda da bu böyle oldu; bizim "cinsellik" yanılsamalarından kurtulma olanaklarımız, burjuvazinin bu alanda bizi sonsuz yanılgılara sürükleme olanaklarının yanında çok güçsüz kalmaktaydı. Ancak, gençliğin, mücadelesi içinde binbir parçaya bölünerek, kendi yanılgılarını kendisi çoğaltıp derinleştirerek ve o uzun geçmişten taşıyıp getirdiği güçsüzlükleri kendi kendini kırmaya değin vardırdığı her alandaki ideolojik yanılsamaları, "cinsellik" denilen alandaki o mücadelede de kesin bir yenilgiye uğramasına yol açtı. Bu gençlik, Nazım'ın aşklarındaki güçlü hümanist eğilimlerin bozucu etkisinden kendisini hiçbir zaman kurtaramadı. Bu, burjuvazi için de son derece sevindirici bir sonuçtu kuşkusuz. Terketmeyi, aldatmayı, sırtından bıçaklamayı bilen, öte yandan "dost" da kalmak isteyen, ama geliştirmeyen, ilerlemeyen, sömürüyü arındıramayan yanlış bir sevgi, yanlış bir hümanizmaydı sözkonusu olan. Burjuva kültürü, Nazım'ın aşklarında da kendi çıkarına aykırı hiçbir şey bulmamaktaydı. Bir büyük ozanın yaşantısındaki yanılgıların ve güçsüzlüklerin, aynı kendi yaşantımızdakiler gibi, dönüp dolaşıp sonunda yine bizi yaralamaktan başka bir işe yaraması beklenemezdi, ta ki biz onların kavrayıncaya kadar. Nazım kuşkusuz savaşımının en çetin geçtiği bu alanda tüm bunları sezmekteydi. Bu hümanizma, yer yer ortaya çıkan bu nostaljik çarpıntılar, çektiği büyük acıların en önemil nedeniydi. Ancak bu durum yalnızca, onun tarihsel olarak nerede bulunduğunu, hangi nesnel ve öznel koşullarda mücadele ettiğini ve nesnel olarak olanaklarının neler olduğunu bize göstermelidir, yoksa kesinlikle savaşımdan bir an için bile olsun geri durduğunu, doğrularından kuşkuya düştüğünü değil.



"Cinsellik" diye kendi içine kapalı, kendine özgü tanımları olan bir ilişki biçimi, bir yaşama olanağı olamayacağı, tüm ilişkilerin toplumsallığın, toplumsal ilişkilerin bir parçası ya da bir boyutu olduğu gibi basit bir gerçeği *algılayamamak* pek çoğumuza, bu arada Nazım'a da pahalıya malolmuştur. Bir kadını yitirmenin, onu "cinsel" olarak yitirme anlamıyla değerlendirildiği bir yerde onu kazanmak zaten olanaklı değildir. Rahatsızlık "yarin yanağından gayri" her şeyin paylaşılacağını söylemekle başlamakta, kadının paylaşılabilecek bir şeymiş gibi algılanmasıyla kendi tanımını bulmaktadır. Burjuvazi, sosyalizmde kadınların herkesin ortak malı olacağı gibi budalaca bir düşünceyi ortaya attığında, biz buna karşı çıkmaya çalışırken, başka bir taraftan çok daha "rafine" bir tuzağa her zaman düşmüşüzdür.

"Cinsel ilişki"nin içerilmediği varsayılan "bacı-kardeş" ilişkisi ise, "cinsellik" yanılsamasının çok daha ilkel —feodal— bir boyutundan başka hiç bir şey değildir. "Bacı", kızkardeş gözüyle bakılandır, her şeye karşın, tüm boyutlarıyla kendi özgürlüğünün, toplumsallığının mücadelesini vermesi gereken bir *insan* değil ...Sevme işi bir erkek ya da kadın işi değildir, bir insanlık sorunudur; öncelikle barış savaşımının bugünden yarına ivedi olarak sahip çıkması gereken bir mücadele alanıdır. Bugün "cinsellik" olarak ortaya çıkan görüngülerin tümü, özellikle ve en belirleyici bir biçimde burjuva kültürünün gelişme sürecinin savaş kültürünün kaçınılmaz *sonuçlarıdır*. Bugün sosyalistlerin en ivedi görevlerinden birisi de bu yanılsamaları açığa çıkartmak ve gerçek tarihsel yerlerine oturtmak olmalıdır. Artık hiç kimse bu alanda düşülecek yanılgıların —aşk yanılgılarının— bedelini ödemeye tahammül etmemelidir. Sevme işi artık günlük, sıradan işlerımizden biri durumuna gelmeli ve açıkça, bizi oyalamamalıdır. En azından, bunu sağlamanın mücadelesi, bugünden başlaması, daha fazla ertelenmemesi gereken bir mücadeledir. Burjuva kültürünün bu son derece incelmiş biçimleri kuramsal ve pratik olarak saptanmalı ve "oyun"un kuralları bozulmalı, gerçekliğe dönüştürülmelidir. Nazım'ın ve "kadınları"nın acıları tarihsel anlamını bulurken, bireyselleşmenin bir boyutunda daha "kendimize gelmeliyiz."

ELEŞTİRİDE MÜNEKKİDLİK YA DA MUHAKKİKLİK

HÜSAMETTİN ÇETİNKAYA

Eskiden 'aydın' kavramı yerine, 'münevver' kullanılırdı. Ancak giderek 'münevver'in, 'aydın'ı karşılamadığı, daha fazla ya da daha farklı bir anlam taşıdığı görüldü. En azından özdeş kavramlar olmadıkları biliniyor. Aynı şey 'eleştirmen' ile 'münekkid' sözcükleri için de geçerlidir. 'Eleştirmen', 'münekkid'den daha farklı bir bağlamda kullanılmakta, daha farklı bir anlam taşımaktadır. Nedir bu fark?

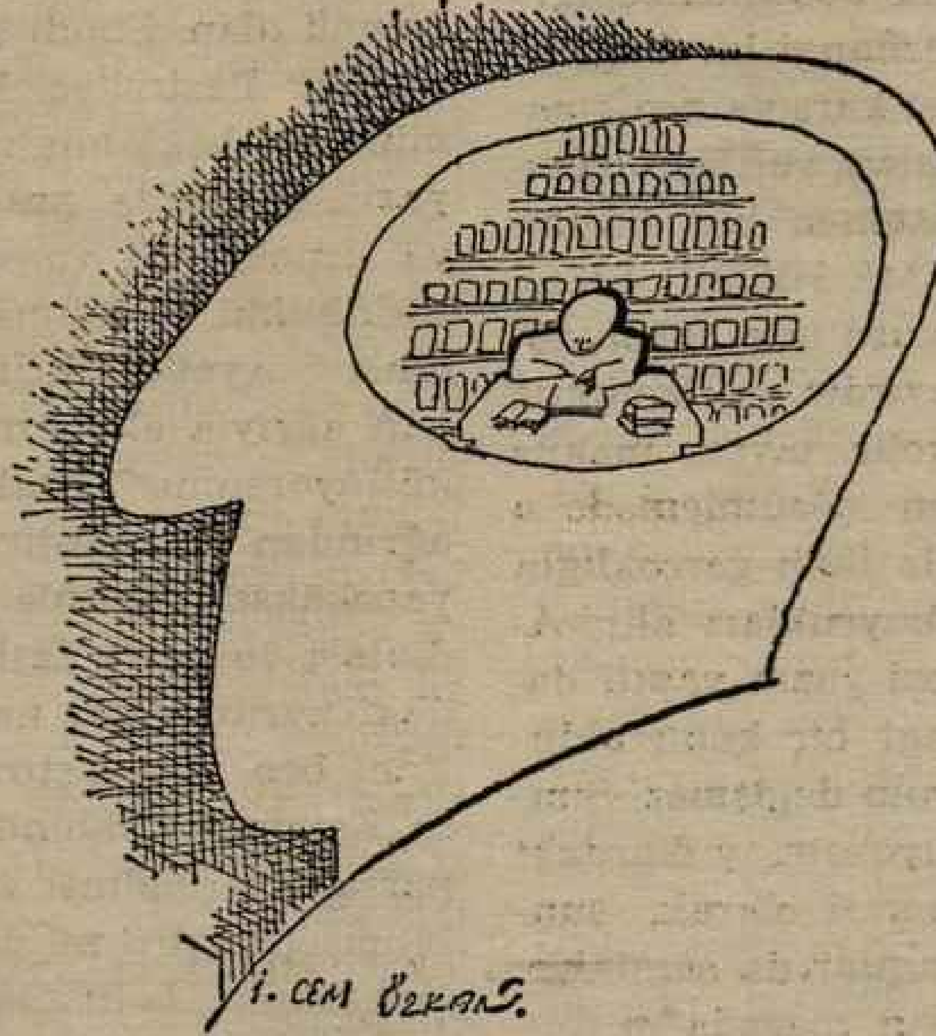
Fark muhakkikliktir. Muhakkiklik soruşturmadır, nesnesinin gerçekliğini keşfetme mücadelesidir. Bilimsel bir yöntemi ve ahlakı gerektirir. Fazlaca 'adli' geldiği için soruşturmadan çekinenler vardır. Neden çekinelim soruşturmadan, burjuva birey özne ideolojisinin (özgür öznenin) kaynağı hukuk ideolojisidir. Ve sanat bu özgür özne (gerçeklikle kurulan hayali ilişki)nin yaşanma biçimlerini ele veren bir toplumsal ilişki biçimi, bir pratiktir. Sanatın ideoloji ile dolayımlı ve girift ilişkileri vardır. Bu nedenle bilimsel eleştiri bir sanat ürününü, parçası olduğu ancak sanat yoluyla dönüştürdüğü ideolojik yapı ile ilişkilendirerek açıklamaya çalışır. Sanat ürününü ideolojiye hem bağlayan hem de ondan uzak tutan ilkeyi bulup ortaya çıkarmak, işte bilimsel eleştirinin görevi budur. O hal-

de sanat eleştirisi ancak soruşturma —muhakiklik— yoluyla olanaklıdır, eğer sanat pratiğinin gerçekliğini keşfetmek gibi bir kaygu güdülüyorsa elbette. Ne ki, öte yandan bu yol, belirli bir yöntem ve bilinç gerektirir. Yöntem tarihbilimsel verilere dayalıdır ve bilinç bu verileri uygulama pratiğidir. Demiş oluyoruz ki bilinç, pratiktir. Muhakkik böyle bir pratiğin tezahürüdür. Özellikle son yıllarda, eleştirinin bilimsel kuram üretimi olarak gelişmesi, sanatı böyle bir yöntemsel bakışın nesnesi kılma mücadelesi giderek önem kazanmış ve eleştiriye bilimsel bir disiplin olma özelliği kazandırmıştır.

Münekkid, sanat yapıtının gerçekliğini ortaya koyamaz, onun böyle bir sorunu da yoktur. Nedeni açık; münekkid bir yazın eridir, en özgün örneğini Ataç' da izlediğimiz 'edebi bir şahsiyet'tir. Dolayısıyla ortaya koyduğu eleştiri (tenkid, kritik) de, bir yazın ürünüdür. Günümüzde eleştirinin yazınsal olduğu, hemen tüm burjuva aydınlarınca savunulmaktadır. Enis Batur ve tilmizlerini örnek versek, bu grubun çoğunu anmış oluruz sanırım. Onlar eleştiriyi, bir sanat ürününden hareketle ortaya konan yeni bir yazın ürünü olarak görürler. Münekkidlik, eleştiriyi salt yazınsallaştırmakla kalmıyor, bir de işin 'edebi şahsiyet olma' yanı, (yani yaşama ahlakı yanı) var. Bu bağlamda, izlenimci, ruhçözümcü, yapısalcı kısaca birçok öznel ekole bağlı üstadlar, bu arada solculuğu ve de gerçekçiliği kimselere kaptırmadan münekkidlik yapmaktadırlar. Ülkemiz eleştiri geleneğine oldukça da uygun düşen bu ayaküstü eleştiri anlayışı, doğru dürüst bir eleştiri ile karşılaşmadığı gibi, sermaye tarafından da desteklenerek, okur kitlesince benimsenmektedir. Okur kitlesinin benimsediği bir eleştiri anlayışını aydınlarımızın haydi haydi benimseyeceği ise kuşkusuz. Üstelik bu ayaküstü eleştiriler, gençlik heyecanları, meyhane sohbetleri, Bodrum ya da Mavi Yolculuk anıları ile süslenerek, günlüklere bile dönüşebiliyor. Eleştiri ile günlüğü bağdaştıran bir eleştiri anlayışının iki farklı (!) dergide boy gösterme tutarlılığı ise başka bir başarı...

Münekkidlik ile muhakkiklik arasında en temel ayrımın yönteme ilişkin olduğunu belirtmiştik. Denebilir ki, münekkid de bir yöntemi izler. Evet ama bunlar yazınsal yöntemlerdir. Son yıllarda yapısalcı yönteme bağlı kritiklerin yazınımızı kuşatması buna güzel bir örnektir. Fakat ne olursa olsun münekkidler, yapısalcıların da çok sevdikleri Michel Butor'un şu uyarısını hasıraltı edebildikleri oranda 'edebi şahsiyet' olurlar: "Yazar eğer namusluysa kendi kendini sorguya çekmeden edemez. Sokağa bir taş fırlattığımız zaman bu sokakta birinin olup olmadığını ve bu taşın o adamın üstüne düşüp düşmeyeceğini sormalısınız kendinize"(1).

Şimdi burjuva eleştirmenlerinden yani münekkidlerden böyle bir sorumluluğu beklemeye hakkımız olmadığını düşünüyorum. Çünkü böyle bir sorumluluk bir yandan sanatı, gerçeklik üzerinde senin ya da benim ideolojimin egemen kılınmasında bir araç olarak görmeyi değil bizatihi sanatın gerçekliğini keşfetmeyi gerektirir, öte yandan da sanatın gerçekçiliğini keşfetme adına ideoloji ile ilişkisini tümden yokedici çabalara karşı durur. Bu da bilimsel bir çabayı, yöntemi, soruşturma disiplinini zorunlu kılar. Açıktır ki bu yol son derece zor, zahmetli, sabır ve direnç isteyen, mücadele gerektiren bir iştir. Eleştirdiklerinden ve eleştirisinin sonuçlarından korkmamayı gerektiren bir sorumluluktur bu. Münekkidden bu kadarını isteyemezsiniz, çünkü bu nedenle o, eleştiride bilimselliği savunamaz. O halde onlarla en azından bu yazı bağlamında bir işimiz yok, başka bir bağlamda karşılaşacağımız ise kesin.



Burada, Türkiye'de eleştiriyi bilimsel eleştiri örnekleri verdiğini savunan eleştirinin niteliğine değineceğiz. Kısaca muhakkiklik yaptığını ileri süren Asım Bezirci' nin eleştiri pratiğine bakacağız. Şunca yıldır bilimsel eleştiri yaptığını ileri süren ve bilimsel eleştiri yaptığı da genel kabul gören Asım Bezirci, bilimsel eleştiri yapmıyor; Çünkü Asım Bezirci eleştirmen değildir, münekkiddir. Yukarda tanımladığımız anlamda bir münekkid. Asım Bezirci'nin neden eleştirmen değil de münekkid olduğu, bu nedenle de tarihbilimi ile uzaktan yakından —tarihbilimini sömürme dışında— bir ilişkisinin bulunmadığı aşağıda gösterilmektedir.

İçinden pek fazla örnek almayacağımız, tek örnekle geçiştireceğimiz bir kitap; "Çok kapılı Oda", yayım yılı 1982(2), sayfa 33, başlık; 'Bir Roman tahlili. Tahlildeki alt başlıklar: Yerleştirme / Hikayenin Özeti / Kahramanların tetkiki... Kahramanların tetkiki başlığının alt başlıkları: A — Dış portreler, B — iç portreler.. başlıklara devam: Romanda ruhsal tahliller / Muhit ve Dekor / Romanın ana fikri / Üslup / Romancının Kendi Eseri Hakkında Fikri / Kitap Hakkında Başkalarının Fikirleri / Hüküm ve Tenkitler — / Eksikler ve Kusurlar / Son Söz... Bu başlıklar altında söylenenler hiç mi hiç önemli değil, hatta kimin romanından hangi romandan sözedildiği bile. Başlıklara bakınca nelerin söylenebileceğini okur sanırım tahmin edebilir. Burada önemli olan yapıtı inceleme yöntemidir. Bu başlıklarda Bezirci'nin ortaokul talebelerinin izlediği bir yazınsal tekniği kullandığı görülüyor. Yöntem bile olmayan bu teknikle o yapıtın —romanın— gerçekliğini değil olsa olsa ampirik gerçekliğini yakalarız, o da zorlamayla.

Yazın ürünlerinden ampirik gerçekliği çıkarıp atamayız. Çünkü ampirik gerçeklik dediğimiz düzey öyle bir kalemde yadsınacak bir düzey değildir. Ancak bu böyle diye bu ampirik gerçekliği, yazın ürününün gerçekliği yerine ikame edersek buna da bilimsel eleştiri diyemeyiz. Olsa olsa pozitivist ya da amprisist bir bilim ideolojisinin tezahürü diyebiliriz ki bunun da tarihbilimsel yöntemle hiçbir ilişkisi yoktur. Ne ki Bezirci'nin hemen tüm ürünlerinde durum aynıdır. 'Ahmet Haşim', 'Orhan Veli', '2. Yeni Olayı', 'Bilimden Yana Sosyalizme Doğru' vb. eserlerinde böyle yüzlerce örnek bulmak olasıdır. Gerekirse değiniriz. Şimdi Bezirci'nin 'bilimsel' eleştiri anlayışına bakalım: Bezirci şöyle diyor: "Eleştirinin görevi, kısaca, eseri tanıtmak ve yargılamaktır, bu görevi, gereğince yerine getirmek için, eleştiri 'karşılaştırma' yönteminden de yararlanır, daha doğrusu yararlanmalıdır."(3) Bilimsel eleştiri deyince aslolan şeyin açıklama olduğu, tarihbilimi ile uzaktan tanışan insanlar için bile geçerli iken, eleştirinin görevinin tanıtma ve yargılama olarak belirtilmesi şaşırtıcıdır. Gerçi açıklama sözcüğüne de, öyle sanki açıklanacak bir 'öz' varmış da, örtüsü kaldırılacak şeklinde yaklaşılamaz, ancak bugün ulaştığımız bilgi düzeyi düşünüldüğünde, bilimsel bir çabanın temel uğraşısı, nesnesinin gerçekliğini açıklamaktır. Bu nesne sanat ürünü olunca, gerek sanat ürününün tarihsel gerçekliği içindeki varoluşu, gerekse onu açıklayan eleştirinin kendi tarihsel gerçekliğinin bilinci, eleştiri ediminin temelinde yer alır. Bezirci tüm bunlardan habersiz görünmektedir (!). Üstelik karşılaştırmayı da bir yöntem olarak sunmaktadır. Oysa yöntem, bir bilgi üretim tarzıdır. Belirli türden genellemelerin üretildiği yoldur. Bu yolda birçok teknik, kullanılır. Karşılaştırma da bu anlamda bir tekniktir, yöntem değildir. Teknik bir yapıtın ampirik gerçekliğini, yöntem yapıtın gerçekliğini ortaya koyar. Şimdi Brecht'in kullandığı tekniklerle, yönteminin aynı şey olduğu sanırım söylenemez. Eleştirinin tanıtma oluşu ise tümüyle gaftır, kolaycılıktır. Çünkü tanıtma yazısı ayrı şeydir, eleştiri ayrı şey, eleştiride bilimsellik ise hepten ayrı bir şey. Tanıtma yazısı ile eleştiri arasındaki farkı yazınla ilgili her okurun bildiği de bir gerçektir. Yargılamaya gelince, eleştiri gerçekten yargılama mıdır? Hayır, yargı özneldir çünkü. Eleştiri ise, bilimsel çözümleme sonucunda, o ürünle ilgili genellemelere, vargılara ulaşır, Bu vargılar yapıtın gerçekliğini açıklama savındadırlar ve aksi kanıtlanıncaya kadar da geçerlidirler. Ancak yargı, aksi yargı gösterilse bile geçerliliğinden birşey kaybetmez. Gerçekte bunları Bezirci de bilmektedir: "Eleştirmen değer biçeceği eserin önce özelliklerini ortaya çıkarır, sonra, bu özelliklere dayanarak değer yargısını verir. Bunu yaparken, çözümlemesini kendine saklayabilir, ama şu yargı birimlerinden herhangi birini seçip açıklamaktan geri duramaz: "güzel, iyi, doğru', yahut 'çirkin, kötü, yanlış' "(4) Güzel, iyi, doğru ya da tersi kavramlar, iyi bilinir ki geleneksel felsefenin, estetik denen alanının ya da ahlak felsefesinin kavramlarıdır ve aksiyolojiktirler, değer bildirirler. Değerler ise normatiftir ve ideolojiktir. Nesnel ölçütlerle irdelenemezler, öznel bir dünya görüşünün ya da bir ideolojinin tezahürleridirler. Bezirci şunu açıklamalıdır: hem eleştiride bilimselliği ve nesnelliği savunmak ve hem de sonuçta öznel yargıları bilim diye, nesnellik diye ileri sürmek arasındaki çelişkiyi. Bu tavrın tutarlılığını yorumlamak da okura kalıyor. Bu konuda Bezirci'nin açıklaması vardır: "Yargılama, değer biçmeye geçince tarafsızlığın alanı daralır. Güzele ilişkin 'estetik' değer ve yargılar iyiye, doğruya,

gerçeğe ilişkin 'estetik dışı' değer ve yargılardan ayrılamaz. (...) Başka bir deyimle, öteki değer ve yargılar gibi onlar da toplumdaki ahlaksal, siyasal, kültürel oluşuma —yani ideolojiye— bağlıdır. (...) Ahlak, siyaset, kültür ve felsefe gibi sanat ve edebiyat da genellikle sınıfsal ideolojiyle sınırlanmıştır. (...) Bundan ötürü sınıflar üstü ya da sınıflar dışı bir ideoloji (dolayısıyla sanat) düşünülemez. Sanatın sınıfsallığı eninde sonunda eleştirinin de sınıfsallığına yol açar:" (5).

Bu alıntıda Bezirci'nin sanat - ideoloji - felsefe - kültür - bilim gibi alanlar arasında herhangi bir ayrıma gitmediğini, bu alanlara görece de olsa özerk bir varoluş hakkı tanımadığını görüyoruz. Bu alanlar eğer ayni alanlar iseler neden farklı farklı adlandırıyor ve farklı pratikler içinde görüyoruz. Yok eğer ayrı ayrı alanlar iseler, neden aralarındaki farkı, yukardaki alıntıda olduğu gibi yadsıyoruz. Bu öznel bir tavırdır, çifte standart kullanmaktır. İşine geldiği gibi davranmaktır. Oysa bilimsel bir dünya görüşü bu tür burjuva demagojisine özgü teknikleri kullanamaz. Açıktır ki yukardaki alıntının yöntemsel işleyişi hakkında konuşuyoruz, içeriğine biraz sonra değineceğiz. Bedreddin Cömert şöyle diyor: "Bir sanatçı dünya görüşünü, ortaya koyduğu ürünlerle yayabilme özgürlüğüne sahiptir. (...) Fakat bir eleştirmen eğer sanatçı gibi davranmaya kalkıyorsa elbette ki büyük bir yanılgıya düşmüş oluyor. Çünkü kendisi kendi dünya görüşünün dışındaki yapıtlara açılabilme, onlara girebilme olanağını kendi eliyle kapatmış oluyor." (6)

Bedreddin Cömert, Bezirci'ye yanıtını vermiş oluyor. Biz yan tutma konusunda kısaca şu belirlemeleri verebiliriz: Lenin'in Tolstoy incelemesinin gösterdiği ve Marks ile Engels'in birçok kere belirttikleri gibi, aslolan yapıtın nesnel yandaşlığıdır, yazarının öznel yandaşlığı değil. Çünkü yan tutma gerçeğin içinde doğal olarak bulunur. İdeoloji pratikleri kitlelerin bu gerçeği görmelerinin önündeki başlıca engeldir. Sanat ise ideoloji pratiklerini ve bu pratikler içinde bireyin ideolojiyi yaşayış biçimlerini göstermekle, gerçeğin görülmesi yolunda önemlice bir işleve sahiptir. Ancak bu işlev, yazınsal gerçeğe öznel bir yaklaşımdan çok, yapıtın işleniş yönteminde ortaya çıkar. O halde yöntem üzerinde ısrarla durmamızın gerekçesini de vermiş oluyoruz. Gerçekçilik hele tarihbilimsel yönsemeli gerçekçilik, yapıtın işleniş yöntemindedir, yapıtın yazarının öznel niyet ve bilincinde değil. Yapıtın gerçekliğini de biz yazarının dünya görüşüne bakarak değil, yapıtı soruşturma yöntemiyle yakalayabiliriz. Bezirci, yazını, belirli sanatsal biçimlerde ortaya çıkan ideolojiden başka birşey olarak görmüyor. Ona göre, yazın ürünleri çeşitli ideolojilerin yalnızca birer ifadesidir. Bu tutum açıkça yazın ürününü egemen ideolojinin ya da işçi sınıfı ideolojisinin basit bir yansıması olarak görmek anlamını taşır. Ve elbette bu anlayış pek çok yapıtın çağlarının ideolojilerine neden meydan okuduklarını açıklayamaz. Biz buna vulgar eleştiri dersek, hatta burjuva felsefesine sırtını dayamış, burjuva bilim ideolojisi ile donanmış volantarist eleştiri dersek haksızlık yapmış olmayız.

Çünkü Bezirci'ye göre "Egemen sınıflardan yana çıkan edebiyat yaratışları 'tutucu', ezilen sınıflardan yana çıkan ve onların ideolojisini yansıtanlar ise 'devrimci' bir niteliğe kavuşurlar. Çağımızda egemen sınıf burjuvazi, ezilen sınır ise proleteryadır." (7). A. Bezirci bu 'bilimsel gerçeklikleri' söyleyince herşeyi hallettiğini, bilimsel açıklama yaptığını sanıyor. Bu satırlarda yapılan kuram betimlemeciliği.- dir. Okuru herhangi bir bilgi üretimi ile karşı karşıya bırakmayan, edilgen kılan, verilen doğruları alması istenen bir tutumdur. BETİMLEME HİÇBİR BİLGİ ÜRETMEZ. Okura bilgi *ileten* pedagojik bir tavırdır ve ilkelliktir ve her pedagojik tavrın makûs talihi gibi son çözümlemede o yazın yapıtı ile ilgili gerçekliğin yerini, parti buyrukları alır. Açıklama nesnesi yazın yapıtı değil de herhangi bir konu olduğunda da durum değişmez. Şimdi şunu söylüyorum, yukardaki alıntıda yöntemsel olarak, 'şunlar masadır, şunlar da sandalye, şurda oturursan masadasın, burada oturursan sandalyede' mantığından farklı ne vardır, gösterilsin, ve bu işin de bilimsel eleştiri ya da bilimsel açıklama *tarzı* ile bağlantısı kurulsun.

Bezirci'nin bilimsel eleştiri anlayışına ilginç bir örnek daha vererek konuyu bağlamaya çalışalım, ancak bu vereceğimiz örnekte Bezirci alıntı kullanıyor, tırnak ya da benzeri bir belirti olmadığından alıntı yaptığı kişi ile Bezirci'nin sözleri genellikle ayırdedilmiyor. Biz yine de ayırdedebildiğimizi gösterelim: "Bu gizli amaçlara ulaşmak için gençlerin hamlık ve duyarlığı sömürüldü. Sırtları sıvazlanarak Kızıl Muhafızlar adıyla örgütlenen delikanlılar eliyle acımasız bir kıyım düzenledi. Sınıf düşmanlığı, revizyonistlik, sağcılık ve bireycilikle suçlanan kimi aydınlar, yazarlar, öğretmenler, yöneticiler, uzmanlar kıyasıya eleştirildi, dövüldü, fabrikada ya da tarlada çalışmaya gönderildi: yetkisiz ve sorumsuz zorbalarca müzelerdeki heykel ve resimler, kitaplıklardaki dergi ve eserler, satıcılardaki yayın ve plaklar gürültüyle tahrip edildi... "Bezirci'nin olduğu belli olan satırlar' "Hitler'in faşist SS'leri gibi Mao'nun Kızıl Muhafızları da bu alevlerin (kitap alevleri) çevresinde hora teptiler..." (8). Bu yukardaki senaryoda neyin söylendiği hiç önemli değil, kendisini Marksist ilan etmiş, bilimsel eleştiri yaptığını söyleyen Bezirci'nin söylev tarzı ve yöntemidir önemli olan. Şimdi şunlar sorulmalıdır Bezirci'ye: Biz tarihbilimine bel bağlamış ve bu bilimin yazın alanında pratiğini yapan ve örneklerini veren insanlara, tarihbilimi ve bilimsel eleştiri adına, Sovyetler Birliğini, Amerikan ağzıyla eleştirmemizi mi öğütlüyorsunuz?, Stalin'i Hitler'in ağzından mı eleştirelim?. Böyle yapacaksak bizimle burjuva aydınları ve hatta faşistler arasındaki ayrımı okur nasıl görecek? Yani ben sizi eleştirirken Hitler' in 'Kavgam' kitabından alıntı yaparsam, sırf alıntı yaptığım için bilimsel eleştiri mi yapmış olacağım. Şunu belirtmeye çalışıyorum, bilimsel eleştiri, aynı zamanda bir ahlaktır ve maddeci bir ahlaktır. Bu ahlakın gereği eğer Stalin eleştirilecekse bir Marksist eleştirmen olarak eleştirilir, yoksa Mao ile Hitler'i aynı kefeye koyup eleştirmek ile, Stalin ile Hitler'i aynı kefeye koyup eleştirmek arasındaki ayrımın ne olduğunu Bezirci göstermelidir.

Böyle bir tavrın ne anlama geldiğini yine sizden öğreniyoruz Sayın Asım Bezirci: "Öznelcilik sakıncalı bir tutumdur. Çünkü (...) kendini anlatmağa, içini dökmeğe, öznel duygu ve düşüncelerini belirtmeğe yönelir, eleştiriden ayrılarak (...) bilimsel verilere sırt çevirerek tek kişiye özgü bir göreceliğe, hatta bir çeşit doğmacılığa, mutlakçılığa yönelir.." (9) Böyle bir tavrın bilimsellikle bağdaşmadığını sayın Bezirci de iyi bilirler. Bilirler de yine de...?

Özetlersek, kesinlikle yukarda anılan örnekler ve alıntıların içerikleri ile uğraşmıyorum, salt yöntemleri ve söylev biçimlerinin tarihbilimine dayalı bir eleştiri anlayışı ile bağdaşmadığını, bağdaşmasının olanaksız olduğunu kanıtlamaya çalışıyorum. Ancak pişkinlikler karşısında şaşırmamak da elde değil: "Elbet benim de bazı eksiklerim, yanılmalarım olmuştur, olacaktır. (...) Onun için yanlışlarım gösterilince kızmıyorum, seviniyorum. Kendimi düzeltmek, geliştirmek üzere eleştirilerden yararlanmağa bakıyorum" (10). İnsaf bay Bezirci, yaş erdi kemale daha ne zaman ?... İyiniyet mi? ama iyiniyetten maraza doğar diye bir deyiş var, neden mi? (yazımızın başlarında Michel Butor'dan yapılan alıntı).

Türkiye'de birçok şey gibi eleştiri anlayışı ve pratiği değişmiştir, değişmektedir. Burjuva da olsa, Marksist de olsa münekkidlik, devrini tamamlamıştır. Açıkça belirtmeliyim, 1974 ve 80 arası yetiştirdiğiniz kuşağın bir üyesi olarak sizlerden kuşkulanıyorum. Kuşkularımı da yukardaki metin gibi metinlerle açığa vuruyorum. Çünkü münekkidlik Türkiye'de yapacağı tahribatı yapmış ve yazın dünyamızı yeterince dumura uğratmıştır. Şiirimizi, romanımızı, hikayemizi ötesinde okurumuzu üretici kılmanın, kendi kimliğinde varetmenin baş koşulunun bu tür kuşkuların açığa vurulmasında yattığına da inanıyorum.

Not: Bu yazı bir 'muhakkiklik' örneğidir.

"ELİM" BİR TASHİH

Arkadaşımız Hüsamettin Çetinkaya'nın Temmuz-Ağustos sayımızda yayınlanan "Aşağılama ve Yüceltme Mekanizmaları" adlı yazısında çeşitli dizgi yanlışları olmuş, büyük anlam kaymaları yarattığı için yalnızca bu yazıdaki düzeltmeleri veriyoruz.

11. sayfada, üçüncü sütunun sonunda *"Yeni anayasada bana (......)"* cümlesinin *"yani anayasada bana (......)"* şeklinde olması gerekiyor. 12. sayfada ise ilk sütunun ortalarında *"tarihbilim"* iki kez *"tanrıbilim"* olarak dizilmiş ve (nasıl olduysa) gözümüzden kaçmış.

Oluyor işte böyle şeyler...

NOTLAR:

1) Michael Butor., **Yeni Dergi**, Eylül 1972, 'Açık Oturum'
2) Asım Bezirci., **Çok Kapılı Oda**, Yazko Yay. İst. 1982
3) Asım Bezirci., **Bilimden Yana Sosyalizme Doğru**, Cem Yay. İst. s. 170
4) İbid, s. 213
5) İbid. s. 214
6) Bedreddin Cömert, **Sanat ve Toplum**, Ekim 1978, s. 2
7) Asım Bezirci, **Sanat Emeği**, Ağustos 1978, s. 6, s. 16
8) Asım Bezirci, **Sanat Emeği**, Ocak 1979, s. 11, s. 10
9) Asım Bezirci, **Bilimden Yana Sosyalizme Doğru**, Cem Yay. İst. s. 32
10) Asım Bezirci, ibid, s. 186

İÇİMİZDEKİ ŞEYTANA ÖZGÜRLÜK



MEHMET FİKRİ ÜNAL

Baştan söyleyeyim; sıkıcı bir yazı okuyacaksınız. Bütün kitap tanıtma yazıları gibi sıkıcı. Yazarına söylemediklerini de söyleten, kraldan çok kralcı, yazarından daha 'akıllı' yazarların yazdığı kitap tanıtma yazıları gibi sıkıcı. Bu satırların yazarı da böyle bir yazıyı yazmaktan dolayı sıkılıyor. Tanıtacağı kitap, Türkçede ilk kez tanıştığı Rolla May'in Yaratma Cesareti olunca okumanın verdiği coşkuyu paylaşmak istiyor.

Türkçeye çok önemli bir yazar geldi. Yıllarını psikoloji alanında çalışmalara veren, Amerika' da Varoluşçu psikolojinin kurucusu Rollo May. Çağdaş insanın en temel acısına, yaratma acısına değiniyor, çözümlemelerde bulunuyor. Anksiyete çağı diye adlandırılan çağımızda insan, nasıl yaratıcı olabilir? Yalnızca bilim ve sanat alanında değil, yaşamımızı değiştirmede, dönüştürmede, nelerle, hangi duygularla karşılaşacağımızı anlatıyor, açıklıyor. Her hekim gibi önce hastalığı betimliyor, yalın, içten bir üslupla sağaltım yolları öneriyor. Rollo May'e göre, anksiyetenin (çeviride: kaygı) olumlu bir rolü var: İnsanın ürktüğü durumlarla yüzleşmeyi göze alarak, çeşitli biçimlerde yaşama olanaklarını açmasını sağlıyor. Ama, anksiyete acı ve umutsuzluk veriyor; bu yönüyle de kaçmayı, dar bir çerçeve içerisinde sınırlanmaya ve birtakım kuralların tutsağı olarak yaşamasına neden oluyor. Yazar, bu ikinci durumu bir tür ölüme benzetiyor, tedavisi için hastanın yaşamda henüz kullanmamış olduğu olanakların araştırılmasında odaklaşmaya yöneliyor. Anksiyetenin olumsuz yönü olumlu yönüne nasıl dönüştürülebilir? May her insanın içinde yaşamı alabildiğine değerlendirmek isteyen olumlu bir *'şeytan'* var diyenlerden. Ve bu şeytana güvenmemizi istiyor.

Kitabın 'cesaret' gibi bir erdem kavramıyla adlandırılması bir ahlak kitabı izlenimi bırakıyor. Ama aldanmamalı; yazar, cesaretin sevgi, sadakat gibi diğer kişi değerleri arasında yer alan bir erdem ya da bir değer olmadığını, tüm erdemlerin ve kişi değerlerinin zemininde ve onlara gerçeklik kazandıran bir dayanak, bir temel olduğunu açıklıyor. Cesaret olmadan sevginin yalnızca bağımlılık, cesaret olmaksızın sadakatimizin uyumculuk oluşunu vurguluyor. May, cesareti, fiziksel, moral ve toplumsal cesaret olarak sınıflandırıyor. Fiziksel cesareti şimdiye kadar anlaşılanın tersine, 'gövdenin adale gücüne dayanan insanı geliştirmek için değil, duyarlılığın serpilmesi için kullanılması' olduğunu söylüyor: "Gövde benliğin güzel bir şey olarak ifadesini oluşturacak, diğerleriyle duygudaşlık kurmanın bir yolu ve hazzın zengin bir kaynağı olarak" değerlendirilmeli diyor. ["Gövdeyle düşünmeyi öğrenmeli" (Nietche)]. Yazarın moral cesaret tanımı ise daha da çarpıcı: "Moral cesaretin kaynağını kişinin kendi duyarlılığının yoldaşı diğer insanların acılarıyla özdeşleştirmesinde bulması, büyük anlam taşıması yanı sıra bir kuraldır da. Bunu "algılama cesareti" olarak adlandırma eğilimindeyim, çünkü kişinin algılama yetisine, kendi benliğine, diğer insanların acısını görmeye yöneltebilmesine dayanıyor.

"Korkaklığın günümüzdeki en hakim şekli "karışmak istememdim" deyişinde gizlenir," diyen yazar, Türk okuruna yıllardır uygulanan, yedi yıldır sistemli bir baskıyla uygulanan "hiçbirşeye karışmayan" korkan insan tipleri ortaya çıkarma çabalarını düşündürüyor. Bu korkaklık insanın benliğinde yer etmeye başlayınca, kafalardaki sıkıyönetim asıl sıkıyönetimin yerini alıyor. İnsanımızı moral çöküntü içinde bırakmaya, hasta bir toplum yaratmaya yönelen çabaları, yazar dünyadaki örnekleriyle çözümlüyor.

Fiziksel ve moral cesareti olan insan, toplumsal cesaret de taşır: öteki insanlarla ilişkiye girme cesareti. Kişinin anlamlı bir yakınlık kurma umuduyla tehlikeye atılabilme yetisi. Yazar, yakınlık cesaret gerektirir diyor; çünkü risk kaçınılmazdır. Kimyasal bir etkileşim gibi, birimiz değişirse, ikimiz de değişeceğiz. Kendimizi gerçekleştirirken gelişecek mi yoksa, yıkılacak mıyız? Emin olabildiğimiz tek şey, eğer kendimizi ilişkiye, iyisine, kötüsüne tüm varlığımızı bırakırsak bundan etkilenmeksizin çıkamayacağımızdır. Caudwell'in özgürlük için söylediği: "Özgürlük içgüdülerin değil, toplumsal ilişkilerin ürünüdür, özgürlük insanın insanla ilişkisinde saklıdır" sözünü, May açıyor: "Toplumsal cesaret kendimizi terk edilmiş bulma korkusunu yenmek, bir başkasına dayanma gereksinimimizi karşılamak değil. Bunlar insanda varolan kaygılar. Korku, kişinin kendini ilişkiye girecek bir benliği kalmayıncaya dek bir ilişkiye fırlatma gereksinimde kendini gösterir. Kişi gerçekte sevdiği (kendini fırlattığı kişinin) bir yansısı haline gelir. Bu korkunun karşıtı olan korku ise: başkaları (ya da başkası) tarafından tümüyle emilme korkusu, bağımsızlığın alınıp götürülme korkusu, benliğini, özerkliğini yitirme korkusu: sonuç, sıvışmak için arka kapıyı aralık tutma.

Burjuva kültürü, insan ilişkilerini atomlarına varana dek parçalamaya çalışsa da Türkiye'de başarılı olamadı. Daha doğrusu henüz nihai zaferine ulaşamadı. Batı toplumlarındaki gibi bir yabancılaşmanın uzağındayız. Yalnızlık yeterince bilmediğimiz bir duygu. Ama, yalnız olmak da bilemediğimiz birşey. [Yalnız olmak: kişinin derinlerdeki benliğini dinlemek için gerekli zihin huzurunu koruması. (May)]. San ki "pazar yerinde" yaşıyoruz. "Osmanlılarız" ve biz birbirimize çok benziyoruz. Bu geleneksel kültür değerlerine fazlasıyla yaslanmamızın bir sonucu. Oysa, "kendimizi diğer insanlarda güven içinde tanımamızın, kendi kendimizin bir ben olarak farkına varmak için bir şart olduğunu henüz göremiyorum. Kendi yarattığımız bir dünyanın zenginliği ile insan ilişkilerindeki zenginliğe katılamıyoruz. Bu konuda İskoç köylüsü kadar kurnazız. Herkes içeceği viskisini kendi getirecek dendiğinde kafamız şöyle çalışıyor: "Ben su götürüp ortak viski fıçısına boşaltırsam onca viski arasında suyu kim farkeder" diyoruz. Sonuçta hepimiz viski yerine "kuru" su içiyoruz." Rollo May, böyle bir yaşamdan sıyrılmanın yolunun yaratma cesaretinde odaklandığını söylüyor.

Yaratma; May'in tanımıyla, yeni bir şeye varlık kazandırma süreci. Başka bir tanımla; bilinci yoğunlaşmış insanın kendi dünyası ile karşılaşması. May, batıdaki psikoloji akımlarının yaratıcılık konusundaki dar görüşlülüğünden, aşırı yalınlaştırılmış yetersizliğinden ve kısırlığından yakınıyor. Bu akımların yaratıcılığı 'nevrotik ruh hallerinin özgül dışavurumu' olarak nitelendirmesine şiddetle karşı çıkıyor. Bu psikologların yaratıcılığı ve özgünlüğü kendi kültürlerine uymayan kişilere yakıştırmalarını eleştiriyor. Sanki nevrozları sağaltılsa yaratıcı olamayacaklarmış gibi görüldüğünü vurguluyor. Van Gogh'un çıldırması, Gaugin'in şizoid olması, Poe'nün alkolikliği, V. Woolf'un çöküntü yaşaması, bu tür psikologların yaratıcıları normal-dışı kategorilerde görmelerine neden oluyor. Oysa, May'e göre yaratma süreci; sayrılığın bir sonucu değil, duygulanımsal (emotional) sağlığın en yüksek derecede betimi, normal kişilerin kendilerini gerçekleştirme edimlerinin en yüksek boyutta dışavurumu olarak tanımlanıyor. Yaratıcılık bir nevroz ürünü değil, yeni bir gerçekliğe yaşam vermektir, diyor May. May'in görüşleri yaratma konusunda oldukça yeni tezler. Şimdiye kadar egemen olan, yaratıcının normal-dışı kişiler olarak tanımlanmasıydı. Bu anlayış öylesine güç kazandı ki, kendini normal-dışı bulmayan sanatçı, sanatından ve sanatçılığından şüpheye düştü.

May'in yaratma süreci kavrayışında en temel kavramlardan biri: Karşılaşma. Karşılaşma konusunda kuramı şu: "Yaratıcılık bir karşılaşma edimi içinde ortaya çıkar ve karşılama bir merkez olarak alınırsa anlaşılabilir. Örnek veriyor: Cezanne ağacı görüyor. Ağacı daha önce kimsenin görmediği biçimde görüyor. Sonuç: Ağaç tamı tamına yeni, eşsiz ve özgündür. May, sanat yapıtının büyüklüğünü de buna bağlıyor: Bir şiir ya da resmin büyüklüğü, yaşanan ya da gözlenen şeyi görüntülemesinde değil, sanatçı ya da şairin gerçeklikle karşılaşmasıyla harekete geçen görüyü görüntülemesindedir. May'den uzun bir alıntı yapıyorum: "Dünya bir kişinin içinde varolduğu anlamlı ilişkilerin bir modelidir ve o kişi, bu dünyanın tasarlanmasında yer alır. Nesnel bir gerçekliği olduğu açıktır, ama bu kadar da basit değildir. Dünya kişiyle her an karşılıklı ilişki içindedir. Dünya ile benlik arasında ve benlikle dünya arasında kesintisiz bir diyalektik süreç süregider. Bu iki kutuptan her biri diğerinin varlığına delalet eder. Ve bunlardan

birinin yoksanışı her ikisinin de anlaşılmasını olanaksız kılar. Bu yaratıcılığın hiçbir zaman öznel bir görüngü olarak sınırlandırılmayacak olmasının nedenidir; yaratıcılık asla basit biçimiyle kişide olup bitenlerin terimleriyle incelenemez. Dünya kutbu bir bireyin yaratıcılığının ayrılmaz bir parçasıdır. Olmakta olan daima bir süreçtir, bir yapmadır-özgül olarak kişiyi ve dünyasını karşılıklı ilişkiye sokan bir süreç". Sanatçının zamanı ile olan ilişkisini May, şu sözüyle betimliyor: "Bu anlamda has sanatçılar zamanlarıyla öylesine bağlantılıdırlar ki, ondan koptuklarında dilleri tutulur." Yazar, bilinçdışının yaratma sürecindeki rolüne değindikten sonra, yeniden karşılaşma konusuna dönüyor ve karşılaşmada *tutku* ve *yoğunlaşma* olguları üzerinde duruyor. Sembol ve mitlerin yaratma sürecindeki anlamlarını yaratıcılardan örnekler vererek açıklıyor. Bütün bunlardan şu sonucu çıkarıyor: "Benim onları gördüğüm şekliyle yaratıcı insanlar, klasik Yunanlıların kullandığı terimi ödünç alacak olursam "tanrısal delirme" ödülü uğruna, güvenceden yoksun kalma, duyarlılık ve savunmasızlık cinsinden yüksek bir bedeli ödeyerek kaygıyla yaşayabilir olmalarıyla ayırdediliyorlar. Yalnızlıktan kaçmadan, onunla karşılaşarak ve güreşerek, onu varlığı üretmeye zorluyorlar. Sessizliği bir müzik yanıtı almak için tıklatmadalar onu anlama zorlayabilene dek anlamsızlığın peşindeler." Yazar, daha sonraki bölümlerde "yaratıcılığın sınırları", "sınırların değeri", "bir sınırlama olarak biçim", "imgelem ve biçim", "biçim tutkusu" gibi konuda yeni görüşler öne sürüyor. Her biri başlıbaşına tartışma konusu olması gereken bu konulara bu yazıda da değinmek istemiyorum. Başında değindiğim, Rollo May'in psikanaliz anlayışında önemli bir kavram olan "şeytan"a dönmek istiyorum. May bize, nerede ne zaman ve ne oranda kendi gizilgüçlerimizi gerçekleştireceğimiz bilgisini vermekle kalmıyor. Kişinin toplumsal ve bireysel derinliğine inebilmesinin yollarını gösteriyor ve önümüze çıkacak bağlayıcı yargılardan kaçınabilmemizi sağlamaya çalışıyor.

Bir sancı çağında yaşıyoruz; "şeytan"ın bir insan davranışı olarak maskeli dolaştığı bir toplumda yaşıyoruz (Şerif Mardin). Önümüzdeki iki seçenek var: Ya Osmanlı aydınının yaptığına benzer, verili değerleri koruyucu ve aktarıcı bir konumu seçeceğiz, ya da değerleri sorgulayıcı olacağız. İkinci konum, bir yaratma sürecine girmenin yukarda sözü edilen her türlü zorluklarını barındırıyor. Sorgulayıcı olmak, geleneksel kültür tarafından "şer"e, "şeytan"a kapılmak olarak nitelendirilmiş. Lanetli, illegal yaşıyor. Yasağın yaptırımları olmadığı alanlarda, düzenin kafamızdaki bekçileri, mantığıyla, ahlakıyla, alışkanlıklarıyla, uyumculuğuyla sorgulamayı saklanmaya, kendini göstermemeye itiyor. Sanat ve edebiyat tarihimizde bir kalıbı bozmanın ne büyük tartışmalar yarattığına tanık olduk. Bir dizenin yapısını değiştirmekten, basit bir biçim bozmalarından adı büyük akımlar ortaya çıkarıldı. Sanatçılarımızdan insan davranışlarının derinliklerine dalma, insandaki yaratıcı şeytanın bilincine varma üstünlüğü gösterenlerin sayıları yok denecek kadar az. Bu yoksulluk, sanatçı ya da edebiyatçının kendi şeytanıyla yüzleşme cesareti göstermemesinden kaynaklanıyor. Türk edebiyatındaki yoksulluğun gizi de burada yatıyor. İsmet Özel'in dizesiyle söylersek: "Kendi iskeletini görmeye kadar varan kaç, kaç kişi var şunun şurasında". Şerif Mardin; "Türk aydını, ne kadar derin bilgilerle mücehhez olursa olsun, "demon" konusundaki görüşlerinde, mahalle adabından ileri gidememiştir" diyor, yaratıcılarımızın ilerleyen yönünün engelleyicisinin bu gerilikte yattığını vurguluyor.

İnsanımızı küçük kutulara hapsetmek isteyen "kutu psikologlarımız", bize yaratma cesareti vermiyorsunuz. İnsanın içindeki şeytana özgürlük tanımakla kalmayan, bu şeytanı ortaya çıkarmanın, ona yeni ve yaratıcı bir yaşam kazandırmaya çalışmanın yollarını gösteren, Rollo May'in bir Türk olması için, çok neden var. Ama yine de hiç bir neden önemli değil.

Başında söyledim; sıkıcı bir yazı okuyacaksınız diye: Kitabı okumak, onun çözümlemeleriyle yepyeni beyinsel heyecanlar duymak yerine kitap hakkında kuru bir yazı okudunuz.

KAYNAKLAR:

1) Yaratma Cesareti, Rollo May, Metis Yayınları, 1987. Çeviren: Alper Oysal
2) Psikanaliz ve Sonrası, Engin Geçtan, 1984
3) Toplum ve Bilim, Kış, 1984 - "Aydınlar" ve Ülgener, Şerif Mardin

"Yerine Koyma Merakı" ve "VARLIK" Memurları

Varlık Dergisi'nin Temmuz 1987 sayısında Veysel Atayman, "Yüzücü"leri yazdı.

Spekülatif akıl yürütmenin, sayısız örneklerine eklenebilecek e bu yüzden *ilginç* bile olamayan bir yazı. Atayman, derginin genel yayın yönetmeninin, "salt birer sataşma yazısı olarak görmüyor, derinlerde önemli noktalara bizi götürdüğünü düşünüyoruz" diye etiketlediği yazısına Dostoyevski, Sartre, Yüzücü ve Kafka'yla bir "derinlik" verdikten sonra, Edebiyat Dostları'yla başlıyor.

"Durumların geçiciliğini algılamak, kapitalizmin yaşama biçiminin yerleşme sürecini kavramayı gerektirirdi" diyen Veysel Atayman, "bir yanda geçiciliği vurgulayıp öte yanda bu dönemin empoze ettiği, kitleleri politika dışında tutma, apolitize etme çabasına" Edebiyat Dostları'nın da katıldığını belirtiyor. Hüsamettin Çetinkaya'nın yazısı da, "ama neden son çözümlemede bu ara dönemin ısrarla izlemeye ve izlettirmeye çalıştığı politikanın (sanat politikasının) potasına giriyor?".

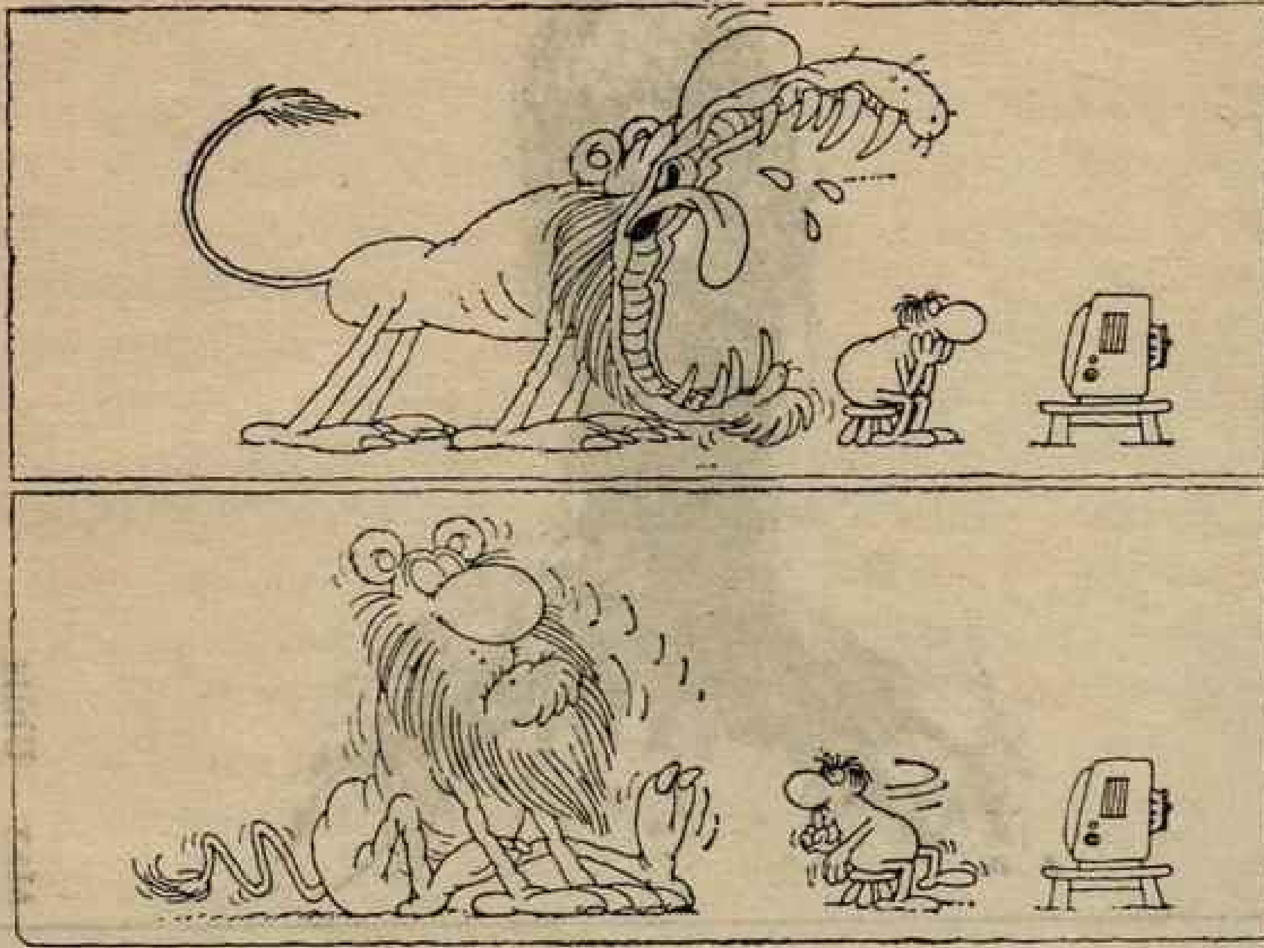
Veysel Atayman'ın yazısının tamamı bu. Veysel Atayman'dan önce, Varlık Dergisi'nin genel yayın yönetmeninin bu söylediklerini iyice tartışmak gerekiyor. Çok bilinen bir anlayıştır. Bürokrasinin işleyiş mekanizması, hiç bilmesek, yakın dönemde Özal örneğiyle gözler önünde. Tepedeki 'saf beyin', beyninin almadığı işleri, hele bunlar teorik konularsa, memurlarına havale yoluyla yüzünü ağartır. Ondan sonra da, oturur, memurunun nasıl da "derinlerde önemli noktalara bizi götürdüğünü" dosyanın ucuna iliştirir. Bir anlayıştır, ama bizim anlayışımız değil. Bürokrasiye, bu aşamada bir itirazımız yok. Ancak, tembelliğin mazereti yapılıyor bazen.

Şimdi sıra Veysel Atayman'da. Atayman, herhalde aldığı bir görevle, Edebiyat Dostları'nı, eylülist bir zemine çekmeye çalışmış. Böyle bir suçlamayı ileri süren Veysel, büyük bir olasılıkla, ve hatta kesinlikle "durumların geçiciliğini, kapitalizmin yaşama biçiminin yerleşme süreci olarak" kavramıştır. Öteside, geçici olanla süreklilliğin ilişkisini ise, rahatlıkla bilmektedir. Aksi halde böyle bir suçlamayı getiremezdi. Şimdi, böyle bir kavrama gücüne sahip olan Veysel'in, yazısında bu işi nasıl kotardığına bakalım, ve şu durumların geçiciliğini kavrayan bilinçle, bu bilincin ürünü olan yazı arasındaki ilişkileri irdeleyelim. Kuşkusuz, kısaca.

Diyalektik bağlantı kurma yöntemidir. Ancak bağlantı, eğer sadece kavramlar arası bağlantı ise ve kavramlar, anlamlarını bu bağlantıdan alıyorlarsa, bu tarz akıl yürütmeye biz, diyalektik de olsa, spekülatif ve metafizik akıl yürütme (Hegel) diyoruz. Yok eğer kavramlar, anlamlarını birbirleriyle olan bağlantılarıyla birlikte, gerçeklikle olan bağlantılarından alıyorlarsa, buna da diyalektik maddeci akıl yürütme diyoruz. Çok bilinen bir doğruyu tekrarlamak zorunda kaldık. Çünkü, Atayman'ın yazısında örneklerden kalkılarak varılan genellemelerle, suçlama konusu sav arasında sözkonusu edilen dergi ve yazı dolayımıyla hiçbir ilişki bulunmamakta, bağlantı kurgusal düzeyde kurulmaktadır.

Dergi'nin verdiği görev doğrultusunda yazar, okuru, derinlerdeki bu önemli noktalara şu deyişleri kullanarak götürüyor: "ben bu filmi bu yerde gördüm gibi", "yarım yamalak bir biçimde ideoloji anlayışına sarılmak", "ama nuh dedi ya, nasıl peygamber diyecek" vb... Varlık Dergisi, Genel Yayın Yönetmeni'nin yazdığı ya da sorumlu olması gereken değinisinde, "salt birer sataşma yazısı olarak" görmediklerini belirtiyordu. Varlık Dergisi'nin okurları da yukardaki "bilimsel" terminolojiyle, fazlasıyla zenginleşmiş olmalılar.

Gerçekte sayın Atayman 'Olumsuz Şiir' adlı yazıda törensel davranış biçimleri genellemesi ile ortaya atılan 'İdeolojik yaşama biçimlerini' (şairin kırdığı söylenen biçimler bunlardır) sınıfsal bir temele oturtulmadığı için kızıyor ve karşıt örnek olarak da R. Barthes'ın en azından bu biçimleri 'burjuva toplumunun davranış biçimleri' olarak görmesi ve olayı sınıfsal temelde ele alması nedeniyle övüyor. Bu durumda Barthes sınıfsallığı belirtmiş ve paçayı sıyırmıştır, ancak H. Çetinkaya'nın iflah olması mümkün değil yazara göre: "Çetinkaya, Kurtuluş'un şiiri aracılığıyla Barthes'tan bile geri düşerek konuşuyor... Yirmi yıl öncesinin gerisine düşmek pahasına yarım yamalak bir biçimde ideoloji anlayışına sarılmak yerine, sözgelimi 12 Eylül ile birlikte ele aldığı "resmileşmiş törensel" davranışları, biraz da sınıfsal bağlamında yerine oturtsa, şairini eleştirmek pahasına da olsa, verimli bir iş görürdü sayın eleştirmen.". Yazının girişinde belirtik, genellemeler, örnekler, kavramlar, anlamlarını birbirleri ile olan bağlantılarından alırlarsa kurgul olur, soyut olur, felsefi olur. Bunlar anlamlarını gerçeklikle olan ilişkilerinden almalıdırlar. Bu şu demektir: sayın Atayman 'olumsuz şiir' yazısına ilişkin olarak konuşmuyor, kurgu yapıyor. Neden açık, R. Rarthes anılan törenselleşmiş davranış biçimlerinin burjuva toplumunun davranış biçimleri olduğunu söyleyince olguyu sınıfsal olarak ele almış oluyor da, H. Çetinkaya'nın yazısında eylülist davranış biçimleri denirken sınıfsallık vurgulanmamış mı oluyor? Sizce 12 Eylül ve getirdiklerinin sınıfsal bir temeli yok mu? Eylülist davranış kalıplarının, törenselleşmiş biçimlerin sınıfsal temeli yok mu? Siz 12 Eylül'ü sınıflar üstü mü yorumluyor, açıklıyorsunuz? Yani sınıfsallığı belirtmek için


Mordillo

ille de işçi sınıfı ya da burjuvazi mi demek gerekiyor? Bunları bırakalım, söyleyeceklerimizi açık açık söyleyelim. Politika konuşulacaksa yeri ve statüsü farklı konumlar mevcuttur. 'Olumsuz Şiir' yazısı politik bir yazı değildir, bir diğer deyişle, politik bir yazı öyle yazılmaz. Buna rağmen "ben bu filmi bir yerde gördüm gibi" diyerek o yazıyı, göstergebilimci bir ideolojik bağlama sokabiliyor, Barthes'ın kuyruğuna bağlayabiliyorsunuz. Barthes'ı küçümsemiyoruz, tavrınızı, şu geçici olan ile sürekli olanı kavramış bulunan bilincinizi işleyişini izliyoruz. Çünkü biz de, 'ben bu filmi bir yerde gördüm gibi' adlı plağın artık müzelik olduğunu sanıyorduk. Yani bu geçici bir plaktı, çok eskiden alfabeyi okurken çok çalındı, neden sürekli bunu dinliyor ve çalışıyorsunuz, geçici olanı sürekli kılıyorsunuz bu plağı dinleme merakınız ile, ara dönem bitiyor muştusu arasında bir ilişki mi var?

Sayın Atayman 'Olumsuz Şiir' adlı yazıyı sanırız iyi okumamış. (Okuma bir *pratiktir.* Teoriyle uğraşanların gözden kaçırdıkları en önemli konudur bu). Eğer okusaydı, o yazıda Şair'in simge kırıcılığı değil, eğretilemelerinden hareketle biçim kırıcılığı yaptığı, ideoloji kırıcılığı yaptığının özellikle belirtildiğini hatırlardı. Oysa Atayman'ın yazısında verilen örnekte şöyle deniyor: "Barthes, Eyfel Kulesi'nin, Fransız (emperyalizminin) gücünün *simgesi* olduğu yolunda bir düşünce ortaya atmıştı sanırım: üstelik kuleyi biraz ayıp bir şeylere de benzetmişti, yoksa yanılıyor muyum? Her neyse, Kuleyi yıkmakla, Fransız emperyalizmine ya da Fransız kapitalizmine ne olacağı yanıtını vermeyi sayın yazara bırakıyorum."

Herhangi bir şeye ayıp benzetme yapmadan düzeyli bir yanıt: Atayman ya simge ideolojik biçimler arasındaki farkı bilemeyecek kadar teorik olarak iflas etmiş bir cahildir ya da demagoji yapıyor. Çünkü hiçbir şair simgeleri yıkmaz, yıkamaz, simgeleri kullanır. Bastille Hapishanesi gibi bir simgeyi yıkanlar Fransız halkıdır, etkisi bilenlerce bilinir. Eyfel Kulesi de eğer Fransız emperyalizminin simgesiyse, onu devirecek olanlar da Fransız işçi sınıfıdır. Aktif Kurtuluş'un şiiri değil. Keza Şah'ın heykelleri de İran'da bir dönemin simgesiydi ve yerle bir edildi, şairlerce değil elbette. Şimdi ideolojik yaşama biçimleri derken, Sayın Atayman bunların gerçeklik olduğunu, maddi olduğunu kavramıyor, kavramak istemiyor, fikirler ile aynı yere koyuyor. Ve 'Olumsuz Şiir' adlı yazının kuramsal incelemeden geçmesi gerektiğini belirterek 'yıkar göründüğü ideolojinin yerine neyi koyduğu gösterilmelidir' diyor.

Sanılıyor ki bir düşünce sistemi yıkılıyor, ya da parçalanıyor. Böyle sanıldığı için de yerine ne koyuyorsun deniyor. Bakışaçısı sürekli felsefi ve kurgul olduğu için, yine kurgul reçeteler arıyor. Oysa sorunlar teorik düzeyde çözümlenemez, yani bir sorun gerçekten teorikse çözümü yoktur, varsa bile pratikle ilgisi yoktur. Sayın Atayman yıkılanın yerine konacak bir reçete arıyor. Bu bizde yok. Çünkü biz pratikle uğraşıyoruz. Biçimlerle, o ideolojilerin yaşanma biçimleriyle, kırmaya, parçalamaya çalışılan da bu biçimlerdir. Atayman'ın deyişiyle mıncıklanan bu biçimlerdir. Bu mıncıklamayı da en iyi beceren deyiş biçimi, şiirdir. Çünkü eğretilemeler, kendilerini gerçekleştirdikleri dile ve dilin doğal rejimine rağmen ideolojiyi mıncıklarlar. "Bir çizgi roman alaycılığı ile mıncıklanan gerçeklik" ideolojidir sayın Atayman. Ve üstelik "nasılsa öyle varlığını koruyarak" değil, Brecht'in köktenci teknik ve bulguları ile, pratiği ile yapılır bu iş. Kuramla değil, pratikle. Brecht'in 'toplumcu gerçekçi' olup olmadığı değildir sorun. Pratiğidir. Çünkü birincisi adına ilişkindir, ikincisi pratiğine ilişkin. Biz de adımızda maddeci olmaktansa pratiğimizde maddeci olmayı yeğledik.

Dilerseniz Brecht'i de bir başka zamanda tartışırız.

BİR OKUR MEKTUBU

Sanat ve Politika

"Edebiyat Dostları" dergisinin Haziran 1987 sayısında Yahya Kemal üstüne Yalçın Küçük imzalı bir yazı okuduk. Meğer bizim büyük sanatçı diye bildiğimiz Yahya Kemal neymiş! Kendisinin eserlerinden tek satırlık bir alıntı bile yapılmayan bu yazıda sanatçımız için şu tür karalayıcı sözler bol bol kullanılıyordu: Saltanat düşkünü, hokkabaz, evetefendimci, dalkavuk, soytarı, korkak, tenbel, ajan... (Bu karalamaların yerinde olup olmadığını düşünmeye hiç değmez. Çünkü bunlar Yahya Kemal'in sanatına değil, hayatına bakarak ortaya atılan iddialardır. Yâni sözgelimi bir gül ağacını çiçeğinin niteliğinden çok gövdesinin şöyle veya dallarının böyle oluşuna göre değerlendirmeye çalışmak gibi bir iştir yapılan.)

Bütün bunlara karşılık Yahya Kemal'in ne olmadığını ve neden bunca karalanmaya çabalandığını da yine aynı yazıdan öğreniyoruz: Eski düzene karşı değilmiş.

Oysa Yahya Kemal'in çok şeye sahip nice insan için bir gün bir sanatçı dostuna "Köşkleri var, arabaları var, halayıkları var. Fakat hiçbir zaman bizim duyduklarımızı duymuyorlar, düşündüklerimizi düşünemiyorlar. Biz düşünüyoruz, düşünülmüş halde kendilerine anlatıyoruz, yine anlamıyorlar," deyişi dünyada maddenin belki tarih kadar eski olan kof saltanatına bir karşı çıkış değil midir? "Yürü hür maviliğin bittiği son hadde kadar/İnsan âlemde hayâl ettiği müddetçe yaşar" dizeleri yeryüzünde oldum olası yaygın bulunan dar bir gerçek ve gerçekçilik anlayışına bir karşı çıkış niteliği taşımıyor mu? Ve aransa daha birçok karşı çıkış belirtileri bulunmaz mı kendisinde? Bulunmazsa zaten sanatçı olabilir miydi?

Fakat, hayır, sanatçı da illâki politikacının karşı çıktığı şeylere karşı çıkacak ve ille de politikaya bağlı olarak yapacak bunu. Ama hangi politikaya? Çünkü hiçbir politikacı "Politikaya bağlan da, hangisine bağlanırsan bağlan." demiyor sanatçıya. O zaman ne oluyor? A'ya bağlanırsa B'yi ve ötekileri kızdırıyor, B'ye yönelirse C'yi ve diğerlerini sinirlendiriyor sanatçı. Ayrıca sanatçının bu kadar önemsenmesi ile politikacının sanatçıya bağlanmak yerine sanatçının politikacıya bağımlı kılınmak istenmesi arasındaki çelişki de ilgiçtir.

Evet, Yahya Kemal de Bay Yalçın Küçük'ün politik görüşü doğrultusunda bir sanatçı olsaydı bu kişinin karalamalarından rahatça kurtulur, fakat o zaman da başkalarının atacağı çamurlardan yakasını sıyıramazdı. Yâni politikacı özetle şunu demek istiyor sanatçıya: "Benden yana olursan her şeye rağmen hep övülür ve hoşgörülürsün, aksi halde ağzınla kuş tutsan bile hava (üstelik pis hava) alırsın." Politikacının politika alanındaki yandaşları ile karşıtlarının günahları ve sevapları konusunda takındığı çift standartlı tavrı ("Hanım kırıncı kaza, hizmetçi kırınca kabahat" tavrını) sanat alanına da taşıdığını gösteriyor bu sözler. Sanatçının öncelikle karşı çıkması gereken olgulardan biri de bu tavır olmamalı mıdır?

Sanatçılar sanatlarından başka her şeyleriyle değerlendirilmeye kalkışılınca işler nasıl sarpa sarıyor, değil mi? Sanata politikacılar ile yakınlarının karışması ve sanatçıyı güdümüne almak istemesi yol açıyor bütün bunlara. Ve, ne gariptir ki, kimi sanatçılar da bu güdüme güle-oynaya giriyorlar. Böyle davranmakla dünyanın daha iyi olmasına yardım edeceklerini düşünüyorlar belki. Ama asıl politikacılar sanatçıların güdümüne girerse işlerin daha iyiye gidebileceğini neden düşünmüyorlar? Tam bu noktada da "Hangi sanatçıların?" sorusu geliyor gündeme. Öyle ya, tıpkı politika gibi, sanat da tek yönlü bir alan değil. Hem zaten politikacıların sanatçı güdümüne giremeyecekleri, girseler veya girmiş görünseler bile bunu yüzlerine-gözlerine bulaştıracakları da kesindir. Bunun son örneği İran Başbakanı'nın Türkiye gezisi sırasında açık-seçik görüldü: Mevlâna Türbesi'ni ziyaret etmesine ve o arada Humeyni'nin de bir Mevlâna uzmanı olduğunu söylemesine karşılık Anıtkabir'e adım atmadı hazret. Oysa İslâmiyet ile engin bir insan sevgisini kaynaştırma çabasının sanatçısıydı Mevlâna ve Musavi'nin bu tutumunu görse kimbilir ne kadar ayıplar, hattâ belki de Humeyni' ye selâm bile söylemeksizin kovardı kendisini huzurundan. Bu bakımdan Yahya Kemal'in bir sanatçı dostuna "Köşkleri var, arabaları var, halayıkları var. Fakat hiçbir zaman bizim duyduklarımızı duymuyorlar, düşündüklerimizi düşünemiyorlar. Biz düşünüyoruz, düşünülmüş halde kendilerine anlatıyoruz, yine anlamıyorlar." deyişi politikacılar için de geçerlidir. Çünkü genellikle körler çarşısında lâmba satmak gibi bir şeydir sanatçının işi. Politikacıların güdümüne giren sanatçıların daha iyi bir dünya kurulmasına yardım çabalarının boşa gitmesi de hep bu nedenden kaynaklanır.

Özellikle her alanda uzmanlaşmanın giderek önem ve yaygınlık kazandığı çağımızda kimse çizmeyi aşmasa, sanatçı sanatçılığını, politikacı politikacılığını bilse galiba en doğru yol tutulmuş olacak...

YILMAZ AYBAR

MUTLULUK: ARTIK OLURUM

duru bir yüz'e; kırdığı vazolar için

acıyı bile magazin kılacak trajediler içinmiş yüzümüz
aynalar: bulvarda istediğin maskeyle dolaşmak rahatlığı

esas hakkındaki itirazımı saklı tutuyorum

mutsuzlaştıkça gururu artan ilk ben değilim
bir iğneciden diğer pansumancıya koşarken onlar
benim sokağa çıkmam sağlığa zarar diye yasaklanmışken
karlı bir kış sabahını haketmemişken bu kent
seni hatırlamam bir rastlantı mı
teller acemi bir kemancının parmaklarını kesiyor
güneşe giren bir şilep resmi çiziyor gırtlağıyla bir saksafonucu
ırmaklar iççekişidir bir dağın, hiç bir atlas söylemiyor bunu
ve ben seni aramıyorum. rastlantı mı

peki ayrılıkları neden seviyorum
mahmut'a kalırsa, aşksız yapamadığım için
sormadım ama, koşmak istediğinde sever, derdi ufuk
annem, evlenmeden bir yere salmam diyor
tabur komutanıma göre zaten mavi kuvvetlerdenim
sevgilim?... hiç bir şey sormayın ona, ayrıldığımızı bilmiyor

sevgilim dedim, oysa yok öyle biri
bütün haber ajanslarını yirmidört saat meşgul edecek gibi yok
yok, sözcüğü ağzımdan nasıl çıkarsa, yok işte öyle

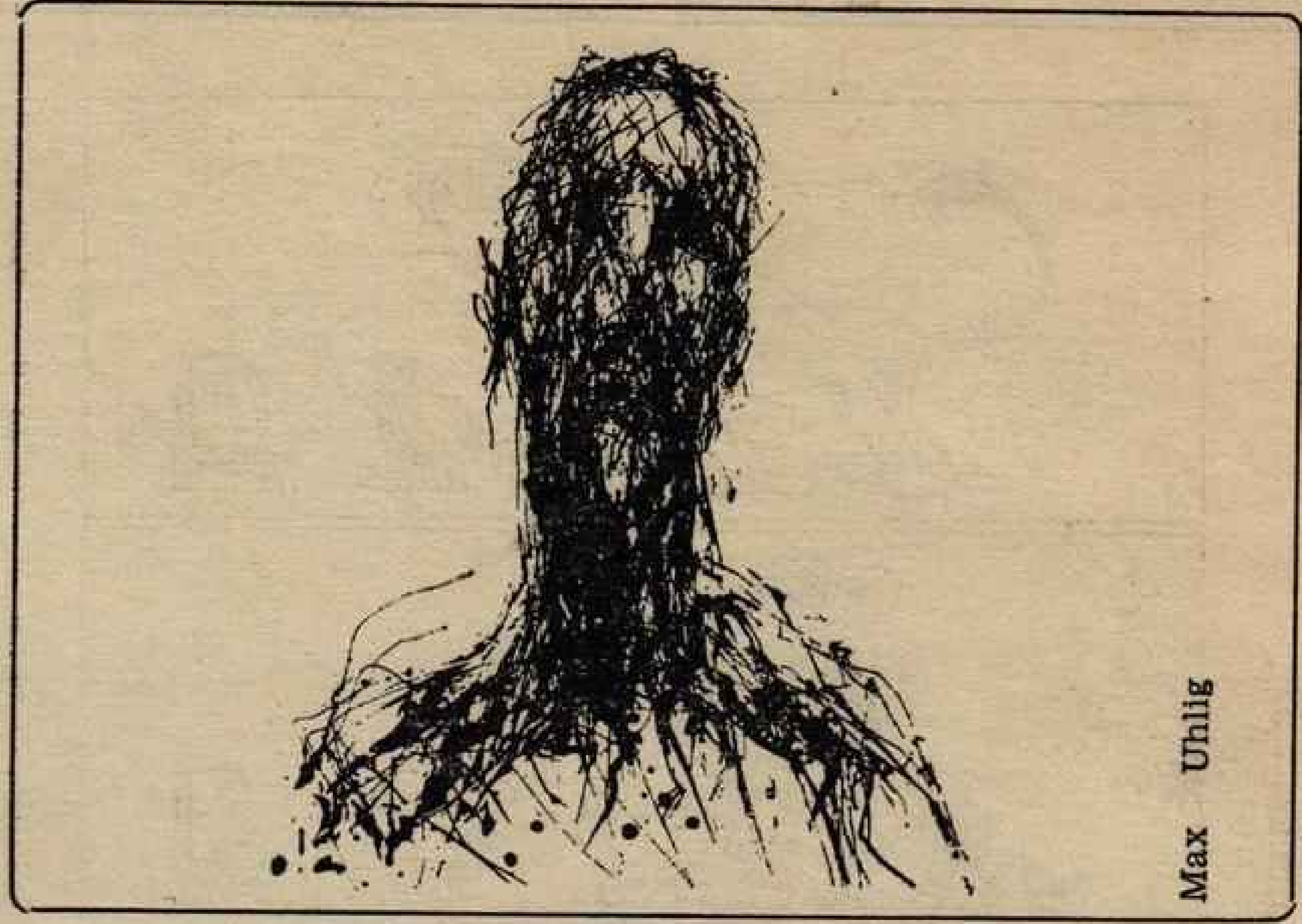
şaka yapmıyorum
ne *ithaka*'yı istiyorum, ne de *şehir*'in altın anahtarını
kanbankasının kadrolu tarihçilerine uygun yakınçağ'ım yok
nefretim yok anılarını düzetmek için teşvik belgesi alanlara
sevmiyorum fakat onları ve sevmem de beklenmiyor zaten
övgümü başkalarına bırakmadım, yergimi de bırakmıyorum
dalgın değilim kazandıklarımı tescil ettirecek kadar
karanlık bir kuyudan gökyüzünü görme patenti almadım
kimselere veremem güzel bir gelecek için ihtira beratı

gül, yalnız gülün adıdır
acı, sevincin yalın hali
mutluluk: artık olurum

KALBİMDEN, KAÇAN BİR KORKULUKTAN

yanlış mı hatırlıyorum

bir elin kapı arasında kalmış
eşikten, son kez gibi bakıp
"gecikirsem meraklanma" demiş olmalısın
fakat o ses! ezilen parmaklarından mı geldi, çatırdayan
kapıdan mı


Max Uhlig

öbür elin tabağı dolduran kirazları gezdi durdu
—bak sonra karışmam, kuşların gagaladıkları benim, tamam mı
sonra kanatlanıp bir tarlaya girmeliydik, kovmak için
korkulukları
çünkü, kalbimden bu hışırtı, kaçan bir korkuluktan ya da

hiç bir yere kaçıramadın kalbini
bir odada can sıkıntısı: senistersenyatbenoturacağım
akşambizdelergelirkennegetireyim uyumu bir evde
vitrinlerin önünde doğum günlerini hatırlama bilgisi
ilerde vermek üzere, mevsim sonu ucuzluğundan armağanlar
peki içerdekilere ne yazmalı: bunun da kitabı çıkar yakında
ve bir orman tutumuyla çıktın sonunda şehirden
bundandır, bütün ağaç dikme bayramlarında domuzuna
bozguncu
birinci şubede oyunbozansın, mızıkçısın dal'da inadına
kulaktan kulağa oynadınız, ilerlemiyor, sende takıldı
görmedim! duymadım, bilmiyorum
isim-şehir-eşya oyununda kağıdın bomboş
ne yapsaydın, eline tutuşturulan hiç bir kalem yazmıyor
işte

yine de her yerde bir ambulansın yapmacık telaşı
iyilikseverlik gösterisi bulvarda yürüyenlere
sen yine de sağında yatana, bir şeyler söylüyorsun
bir çiçeğin saksısını kırarken kullandığı sözlerle: "bugün
daha iyisin"
o gün, güneş camları parçalayarak terkederken koğuşu
bir resmin yerini değiştirir gibi yanından aldı doktorlar
o gün daha iyiydi, sakladı senden tecrite götürüldüğünü
bembeyaz duvarda kalırken çerçeve izi, yanıtladı:
hürriyet ölüm müdür hayat mı

bilmem tek bana mı olur
bir kez unutulmuştur, utanırım, tekrar soramam adını
hürriyet dedim sana, değilse, ben seni bağışlayayım, sen de beni
çünkü bu hışırtı var ya hürriyet, tam da ordan, diyorum
sen kaçan bir korkuluktan da istersen

AKİF KURTULUŞ

EDEBİYAT DOSTLARI
AYLIK KÜLTÜR SANAT DERGİSİ

Sahibi ve Yazıişleri Müdürü: Adalet ÇUTSAY
Yönetim Yeri: Klodferer Cad. Servet Han 41/35 Çemberlitaş/İSTANBUL. **Yazışma Adresi:** Adalet ÇUTSAY P.K. 406 Kadıköy/İST.
Baskı: Kent Basımevi **Dağıtım:** Etkin Dağıtım **Fiyatı Yurtiçi:** 400 TL. **Yurtdışı:** 3 DM. **Yıllık abone bedeli:** 4000 TL. **Yurtdışı yıllık** 30 DM. Abone bedeli posta havalesiyle **P.K. 406 Kadıköy/İstanbul** adresine gönderilebilir.